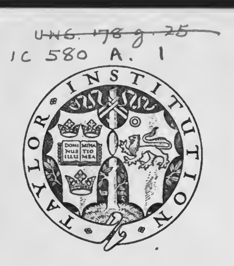
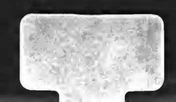
Kritische Waffengänge

von

Heinrich Hart / Julius Hart



TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU MINA TIO MEA







Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Erstes Heft.

Wozu, Wogegen, Wofür?
Der Dramatiker Heinrich Kruse.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1882.

Wozu, Wogegen, Wofür?

Der 22. März des Jahres 1832 war für die deutsche Literatur ein Wendetag, — sie durfte sich die Frage stellen: Sein oder Nichtsein? Wie spielend hatte der Olympier, der an diesem Tage das hohe Haupt zur Ruhe legte, die Welt der Dichtung aus den Angeln gehoben und ihr eine Bahn gewiesen, die kein Horoskop, kein Scharfblick voraussehen konnte. Was war, was galt die deutsche Poesie vor Goethe, — eine schüchterne Magd ging sie von Haus zu Haus und zehrte von den Brosamen, die fremder Reichthum ihr spärlich zuwarf, niemand ahnte die Schönheit, die unter dem ärmlichen Kleide sich barg, und sie selbst am wenigsten.

Goethe nennt sich irgendwo den Befreier der deutschen Dichter; ja, er war es, wie ein Heiland erschien er unter uns und vollendete das Erlösungswerk, das Klopstock, Lessing und Herder begonnen hatten. Woher hatte Goethe die Sprache, die mit einem Male im Götz und Werther so frisch wie ein Bergquell, so kräftig wie Morgenwind im Walde rauschte, war das die Sprache, in welcher vor kurzem noch Gottsched und Gellert hüstelten! Seit der ehrliche Simplex Einsiedler geworden, hatten die Deutschen diese Mundart verlernt, denn es war die Mundart des Volkes, und wer dachte an's Volk, wenn es Verse zu schmieden und Aesthetik zu schwitzen galt.

Was nun, fragten die Armen, als Lessing mit eisernem Kehraus die Unfehlbarkeit Voltaire's zerfegte, als Herder das Volkslied entdeckte, was nun? Goethe gab ihnen die Antwort in den Liedern aus Sesenheim, im Werther, im Faust; da quälte sich nicht mehr der Herren eigner Geist, da jauchzte die entfesselte Seele des Volkes und das Menschliche im Menschen fand die Sprache wieder.

Seltsamer Weise jedoch verließ Goethe selbst, noch ehe der Faust zu Ende geführt, diese siegreich eingeschlagene Bahn seiner Sturm- und Drangpoesie. Der Weimarische Minister fand keine Befriedigung mehr in der Eigenthümlichkeit und Tiefe des nationalen Geistes, welchen der Sieg bei Roßbach jählings aus langem Schlummer aufgerüttelt hatte, und er dichtete, berauscht von der klassischen Formschönheit der Antike seine Iphigenie, um eine Verbindung zwischen zwei so grundverschiedenen Volksnaturen, wie der hellenischen und germanischen, zu vermitteln. Der Dämon der Goethe'schen Dichtung hat hier geleistet, was zu leisten war. Eine gewisse Vereinigung ist erzielt, aber es ist keine Einigung, welche neues Leben und neuen Geist zu gebären vermochte. Unser Volk ist kein heiteres, weltseliges Geschlecht wie das griechische, unsre Kämpfe entscheiden nicht zwischen Häßlich und Schön, sondern zwischen Gut und Bös, unsre Weltanschauung ist keine optimistische, wie die der Hellenen und unser Ideal ist nicht das *αἰσθόν*, das Geziemende, die Harmonie des Formalen, sondern die Liebe, die ins Innerste der Creaturen hinabsteigt und auch das Elend, auch das Siechthum zu verklären weiß. Von jeher hatte der germanische Geist an dem Irdischen kein Genüge, das Vollkommene lag ihm oberhalb der sichtbaren Welt und die Sehnsucht, nicht der Genuß, nicht die Befriedigung, ist daher das Blut seines Empfindens. Diesen Zug hat die christliche Religion, welche dem rein innerlichen Semitenthum entsprungen ist, noch vertieft und verstärkt und so muß jede Dichtung, welche unser Leben erfüllen will, in ihm wurzeln.

Ist das aber der Fall, dann hat unsre Literatur nicht die Aufgabe, die Antike in die moderne Poesie hinüberzuretten, sondern sie zu überwinden, dann soll sie nicht den jungen Most in alte Schläuche, die modernen Ideen nicht in klassische Form gießen, sondern aus sich selbst heraus alles sein, neuer Gehalt, neues Gefäß. Was die Hellenen Großes hinterlassen, das hat keinen andern Werth für uns, als die Schöpfungen des Orients oder als die reichen Schätze, welche die bisherige Culturentwicklung der jüngeren Völker Europas angehäuft, — alle drei müssen uns Schulen sein geistiger Gymnastik, seelischer Vertiefung und umfassender Idealität, aber das ist etwas anderes, als Nachahmung, als Wiedererweckung, als Verschmelzung.

Jene Schulen hat der Dichter des Faust durchgemacht und einen Weg gebahnt, auf dem es wol verlohnte weiterzuwandeln, diese Verschmelzung versuchte der Schöpfer der Iphigenie, — deshalb ist der erste Theil des Faust in Fleisch und Blut der Nation übergegangen, während die Iphigenie uns wie ein hohes Wunderbild gegenübersteht, mehr zur Verehrung, als zur seelischen Aneignung geschaffen.

Von der Iphigenie an datirt denn auch ein steter Zwiespalt, ein beständiges Schwanken in dem poetischen Schaffen Goethe's (ein Zwiespalt, dem wir die holprige Form des herrlichsten Idylls, ich meine Hermann und Dorothea, zu danken haben), nicht wie in der Jugend drängt er die Wellen schwimmend vor sich her, sondern er läßt sich tragen bald hierhin, bald dorthin. Und jenes Schwanken ist seitdem epidemisch geworden in unsrer Literatur. Heute zogen die Romantiker das Mittelalter aus der Rumpelkammer hervor und behängten es mit allerhand modischem Flitter und Prunk, am andern Tage glaubte Jungdeutschland, das wahre Heil bestehe in dem Singen und Sagen von Politik und socialer Reform, Morgens schwelgten Platen, Rückert, Daumer, Bodenstedt in den Offenbarungen der Perser und Indier, und Abends war man richtig wieder bei den Franzosen als den Musterleuten par excellence angekommen.

Nirgendwo ein starker, einheitlicher Zug, ein leuchtendes Band, das alle Erscheinungen verknüpft, nirgendwo ein organisches Wachsen aus einem festen Kern heraus, wie es jede große Literaturepoche kennzeichnet. So war es in den vergangenen Jahrzehnten und so ist es noch.

* * *

Ja, Wilhelm Scherer hat Recht, wenn er in seiner Geschichte der deutschen Literatur behauptet: „Wir selbst fühlen unmittelbar, wie die Nation aus den Idealen herauszuwachsen droht, welche zu Goethe's Zeit unsren Stolz und unsre Größe ausmachten ... Wir fliegen hoch und sinken um so tiefer." Oder gibt diese Verrohung des Stils, diese Sprache, welche bereits conventional erstarrt, dieses Ueberwuchern eines eklektischen Dilettantismus, diese Fluthwoge novellistischer Fabrikarbeit, dieses Haschen nach stofflichen Effekten, dieses um sich fressende Castratenthum der Kritik, diese maßlose

Verflachung des Theaters und nicht zum mindesten dieser unglaubliche Geschmackswirrwarr im Publikum, — gibt alles dies zusammengefaßt ein Bild, das werth wäre, der Nachwelt überliefert zu werden! Was und wie viel von jener Myriade, die uns alljährlich zum Lesen, Sehen und Hören geboten wird, athmet denn jenen erdfrischen Realismus in der Form, jene Gewalt und Größe in den Ideen, welche ein Werk über die Zeit seines Entstehens hinaus lebendig erhalten, was und wie viel ist denn mehr, als abgestandener Wein, als ausgekernte Schale. Wir haben ein Gastmahl gehabt, so herrlich, wie je eins gewesen; von Licht schimmerte der weite Saal, die Tafeln prangten in der Fülle köstlichster Genüsse, die Gesellschaft war ein blühender Kranz edelster Geister. Welche Gespräche, welche Funken der Anregung, welche Erhabenheit! Doch nun ist es spät geworden, von den Gästen ist einer nach dem andern heimgegangen, die Kerzen brennen trübe und nur hier und da sitzt noch eine Gruppe beisammen, deren Unterhaltung an die verflossenen Stunden erinnert. Schon aber macht sich der Schwarm der Mägde und Bedienten, der Schmarotzer und Bettler im Saale breit, der Schwarm, welcher die Zeit nicht abwarten kann, um über die Reste des Mahles herzufallen. Frisch zu, ihr Harpyien, jetzt ist eure Stunde, noch immer ist es ja ein Gastmahl — für euch. Noch immer haben wir ja eine Literatur, aber warum es uns verhehlen, sie hat kein ander Recht auf diesen Namen, als ein Feld, das nur einige wenige ährenschwere Halme, sonst jedoch nichts als Unkraut trägt, auf den Namen Weizenfeld.

Und es wäre demnach begründet, was der Historiker aussagt, daß die deutsche Literatur in regelmäßigem Auf- und Niederwogen sich entwickele, daß jedesmal auf einen Wellenberg ein jäher Absturz folge, und unsre Dichtung wäre demnach auch gegenwärtig wiederum verdammt, auf Jahrhunderte lang tiefer und tiefer zu fallen, unaufhaltsam, unabänderlich!

Alles spricht dafür und — nur eins dagegen. Dies Eine ist unser Wille. Nein, wir wollen nicht fatalistisch an ein Unabwendbares glauben, wir wollen nicht mit Bewußtsein unsre Cultur verloren geben und ist gegen das Geschick kein Sieg zu erringen, — der Kampf ist unverwehrt. Jede Zeit hat nicht nur das Recht,

sondern geradezu die Pflicht, an eine höhere Mission für sich zu glauben, jedes Geschlecht darf und muß die Unsterblichkeit, die Größe wenigstens erstreben, — auf allen andern Gebieten und also auch auf dem der Literatur. Wie aber können wir ernstlich ringen, wenn wir nicht hoffen dürften auf die Zukunft, wenn wir glauben müßten, daß unser keine Höhe, sondern der Abgrund wartet; getrost, und wäre die Zeit noch dreimal trüber, als sie ist, wir leben der Zuversicht, daß es nur Nebel sind, welche die Sonne verhüllen, dämmernde Morgennebel, und nicht die einbrechende Nacht.

Oder hieße es nicht verzweifeln an unserm Volke, wenn die gewaltige Wiedergeburt der Nation, die Erweiterung und Veredlung unsres kosmischen Denkens und Fühlens, die Erleichterung und Vermehrung unsrer Beziehungen zu den übrigen Culturvölkern, — wenn alles dies ohne tiefere, eindringende Befruchtung unsres Phantasie- und Empfindungslebens bleiben könnte, hieße es nicht verzweifeln? Das Genie können wir freilich nicht dekretiren, aber wir können ihm den Boden bereiten und thätig abwarten, ob der Himmel Regen und Sonnenlicht beschеert.

* * *

Zwei Worte sind es, mit welchen sich die Aufgaben des Ackerers wie des Kritikers genügend bezeichnen lassen: Pflügen und Pflegen. Das Erdreich zu durchfurchen, es von Steinen zu befreien und das Unkraut auszujäten, das ist die eine Pflicht, die aufsprossenden Pflanzen zu warten und zu schirmen, die andre. Hinweg also mit der schmarotzenden Mittelmäßigkeit, hinweg alle Greisenhaftigkeit und alle Blasirtheit, hinweg das verlogene Recensententhum, hinweg mit der Gleichgültigkeit des Publikums und hinweg mit allem sonstigen Geröll und Gerümpel. Reißen wir die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfängt, machen wir ihnen Luft und Muth, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Egypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echt nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe nach, sondern dem Geiste, daß es wieder anzuknüpfen gilt an den jungen Goethe und seine Zeit und daß wir keine weitere Formenglätte brauchen, sondern mehr Tiefe, mehr Gluth, mehr Größe.

In his signis pugnabimus, nur um solcher Ziele willen wagen wir es, uns ein eigenes Organ zu schaffen und theilzunehmen an dem Kampfe, der entbrennen muß und auch an einzelnen Stellen bereits zum Ausbruch gekommen ist. Die Personen, die wir befehden, sind uns als solche entweder gleichgültig oder sie stehen uns vielleicht als Menschen sogar nahe, was wir in ihnen angreifen, das ist die verderbliche Schwäche, der verderbliche Einfluß, die verderbliche Negation.

Uebrigens sagt schon ein Größerer als wir: Ein kritischer Schriftsteller suche sich nur erst jemanden, mit dem er streiten kann, so kommt er nach und nach in die Materie. Wem diese Methode aber etwan mehr muthwillig als gründlich scheinen wollte, der soll wissen, daß selbst der gründliche Aristoteles sich ihrer fast immer bedient hat. Solet Aristoteles, sagt einer von seinen Auslegern, quaerere pugnam in suis libris.

Und, fügen wir hinzu, kein Kampf in der Welt ist eine bloße Negation; indem man das eine, das Gegnerische bekämpft, vertheidigt man ein anderes, dessen Sieg man wünscht; so ist es auch mit aller wahren Kritik, sie zerstört, um einem Besseren Platz zu machen.

Im Uebrigen aber nichts für ungut, verehrtes Publikum, wenn wir gleich mit dem Lessing und dem Aristoteles bei der Hand sind, — die „Kritischen Waffengänge“ werden hoffentlich dem verehrten noch manche Ueberraschung bereiten.

Der Dramatiker Heinrich Kruse.

Nicht ohne Grund gebraucht man heuer so gern den Ausdruck Büchermarkt, die Literatur ist wirklich zu einem Geschäft geworden und es dürfte nicht lange mehr dauern, bis die hervorragenderen Roman- und Schauspielfabriken auf dem Curszettel prangen werden. Die eine unsrer Berühmtheiten macht in egyptischen, die andre in deutschen Culturbildern der Vorzeit, die dritte wetteifert mit dem Ritter von Tannhusen in Minne, Aventiuren und Naturlauten und — Heinrich Kruse, nun, Heinrich Kruse macht in hohen Tragödien. Seit anderthalb Dezennien beglückt dieser Mann Jahrein Jahraus unser Publikum mit fünfaktigen Trauerspielen, historischen Trauerspielen, alle einförmig wie ihr Druck und ihr Gewand, mit andren Worten, ein Platzregen von etwa fünfzigtausend fünffüßigen Jamben hat die Literatur der Gegenwart überfluthet und da breitet sich nun der Tümpel aus, grau, öd und leer. Als Kruse sein erstes Drama der Welt zum Angebinde machte, hatte er das fünfzigste Lebensjahr gerade überschritten (die Zahl 5 scheint bei Kruse verhängnißvoll zu sein), also das Jahr, das Schiller und Kleist nicht erreicht, in welchem Shakespeare und Lessing jeder nur zwei Schritte noch vom letzten Erdenziel entfernt waren. Ist das ein Zufall? Ich glaube nicht. Drama heißt Handlung, heißt That, heißt Energie und das sind Dinge, welche sich gern mit knospender oder blühender Männlichkeit vereinen, die aber selten erst mit der Dämmerung des Lebens, mit dem Grauwerden des Haares hervorzutreten pflegen. Doch der Erfolg spricht für Kruse; seine Tragödien bleiben zwar vom Theater so ziemlich ausgeschlossen, aber sie bringen es in Buchform zu einer Auflage nach der andern, der „Gräfin“ wurden die Ehren eines Schillerpreises zweiter Ordnung zu Theil, die Literarhistoriker nennen

Kruse gleich nach Hebbel, Ludwig, Wilbrandt und die Kritik hat in ihm einen nationalen Heros entdeckt. Beugt sich doch selbst Paul Lindau, der Kämpe des Conversationsdramas, vor ihm und hat doch einer von der Clique in der Verzweiflung, Kruse zu rubriziren, geradezu den Raptus bekommen, wenn er, um ihn zu verhimmeln, ernsthaft zu verhimmeln, seinen Stil als einen Compromiß zwischen Pathos und Trivialität bezeichnet. Warum auch nicht? Ist es doch längst kein Geheimniß mehr, daß ein ganzes Jahrhundert für die Masse unfrer Kritik umsonst gedacht und geschrieben hat, — die Masse hat nichts gelernt oder alles vergessen.

Jedenfalls — Heinrich Kruse ist ein literarischer Prinzeps geworden und wer es mit unsrer Literatur gut meint, der hat deshalb die Pflicht, zu untersuchen, ob diese Pflanze, die unter uns in die Höhe geschossen ist, Frucht und Segen trägt, oder ob sie ein Wuchergewächs bildet, das edleren Keimen Licht und Erdreich entzieht. Wenn nichts andres, jenes Gutmeinen darf ich für mich in Anspruch nehmen, gewiß, und daher gehe ich ohne Zaudern daran, zu prüfen, ob Herr Kruse recht gethan hat, vom Leitartikeln zum Dichten überzugehen, und ob es ein größerer Gewinn für uns war, daß er fünfzig Jahre lang geschwiegen oder daß er in fünfzehn Jahren sein Schweigen dreifach wettgemacht hat. Zu diesem Zwecke alle Tragödien, die seiner Feder entquollen sind, jede einzeln zu untersuchen, das muß man mir freilich erlassen, denn die Geduld des Menschen hat ihre Grenze und der Gedanke allein an fünfzigtausend glatte, ebenmäßig in breitester Geschwätzigkeit hinfließende Jambensträhne ruft Schauder hervor. Aber ich werde sehr zuvorkommend sein, ich werde mich Herrn Kruse nicht nähern auf einer Seite, wo er von jeder Deckung entblößt ist, ich werde nicht etwa ein Drama seziren, wie die „Gräfin", deren „Compromißstil" in dem Verse gipfelt „Sie starb an Engelmann und ihrer Liebe", wie den „Brutus", der aus Shakespeare schöpft gleich einem Knaben, der mit der Muschel das Meer ausschöpfen möchte, wie den „Wullenweber", in dem jede Zeile den Abstand predigt zwischen Wollen und Können oder gar wie den endlos unendlichen „König Erich" — nein, ich wähle die „Rosamunde", die im Mittelpunkte des Kruse'schen Schaffens steht (sie erschien 1878), die noch das beste Gefüge, die beste Charakteristik,

die kräftigste Sprache zeigt, die kurz und gut eine der stärksten Seiten Kruse's bildet.

* * *

Heinrich Kruse hat sich in der Verwerthung des Rosamunden-Stoffes ziemlich streng an Gibbon gehalten, der im elften Theile seiner „History of the decline and the fall of the Roman empire" die kurze Siegeslaufbahn des ehrgeizigen Longobardenkönigs Alboin und seinen rauhen Tod durch die Hand des eignen Weibes in glänzenden Farben und lebhaftem Style geschildert hat. Voll unbezwinglichem Muthes und heißer Ehrbegier, schlau und verschlagen hatte dieser Fürst schon früh die Augen seines Volkes auf sich gelenkt, als er den Sohn des Gepidenfürsten Turisund in der Schlacht mit der Lanze durchstochen und bald darauf, unerschrocken mit vierzig Begleitern an den Hof des Feindes gezogen und von ihm als Gastgeschenk den Panzer des Besiegten gefordert und erhalten hatte. Auf dieser seltsamen Reise mag Alboin zum ersten Male das wunderbar schöne Weib erblickt haben, dessen Name schon eine Schmeichelei für seine körperlichen Reize enthielt, und in seinem heißen sinnlichen Blute heftig von ihrer Anmuth erregt worden sein. Als daher der Vater Rosamundens, Cunimund, später den Thron der Gepiden bestieg, und der junge Longobarden-Fürst vergebens in stürmischer Weise um die Hand der Tochter angehalten, kam es zum blutigen Krieg, aus welchem jedoch mit Hülfe der Römer die Gepiden als Sieger hervorgingen. Alboin brütete Vergeltung für die doppelte Schande; der verschmähte Liebhaber stachelte den überwundenen Helden, der überwundene Held den verschmähten Liebhaber an, Liebesbegierde und Durst nach Ruhm entzündeten in seinem Herzen eine gewaltige Flamme. Nachdem er mit den Avaren Vertrag und Bündniß geschlossen, brach er von Neuem verheerend in das Land der Feinde ein, schlug dieselben furchtbar auf's Haupt in einer Schlacht, in welcher der König selber getödtet und das Gepidenvolk völlig unterworfen wurde. Aus dem Schädel Cunimunds ließ der Sieger einen Trinkbecher formen, vielleicht um seinen Durst nach Rache zu stillen, vielleicht nur, wie Gibbon hervorhebt, um sich der barbarischen Sitte des Landes zu fügen, die z. B. Strabo, Ammianus,

Marcellinus und Plinius bei den Scythen erwähnen. Die Tochter des gefallenen Herrschers wurde jedoch durch Zwang oder Ueberredung Alboins Weib.

Nach diesem glücklichen Erfolge richtete der junge König seine Augen auf die herrlichen Gefilde Italiens und die unermeßlichen Reichthümer der römischen Städte, die Eroberungslüste regten sich mächtig in seiner Seele und vielleicht war es eine heimliche Einladung des früheren Exarchen Narses, die ihn ermuthigte, den Zug über die Julischen Alpen anzutreten. Ohne Widerstand zu finden, die feindlichen Haufen wie Schafheerden vor sich hinscheuchend, alles verheerend, mit List und Gewalt die Städte unterwerfend drang Alboin vor, und nur Pavia leistete erbitterten und hartnäckigen Widerstand; drei Jahre lang lagen die Longobarden vor der Stadt, ohne etwas ausrichten zu können, und Alboin schwur, alles ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts und der Würde niederzumetzeln; endlich ergaben sich die ausgehungerten Bewohner. Ein Zufall rettete den Unglücklichen das Leben. Beim Einzuge in die Stadt, am Thore stolperte Alboins Pferd und einer der Begleiter, vielleicht von Mitleid bewegt, ließ den abergläubischen Arianer darin ein himmlisches Zeichen erblicken, welches von ihm Milde und Nachsicht für Pavia fordere.

Nach diesem Siege ergab sich der König einem schwelgerischen, üppigen und ausschweifenden Leben. Sein Palast in Verona hallte wider von dem Klirren der weingefüllten Becher, vom Geschrei der trunkenen Longobarden, die weiche, üppige Luft, die Fruchtbarkeit des Bodens, die Schätze des Landes, — alles diente dazu, die sinnlichen Lüste des rauhen Volkes zu wecken. Bei einem dieser Gelage kam es zu der bekannten Scene. Der König, aufgeregt vom Wein, trunken, und vielleicht erbittert über die Verachtung, die ihm Rosamunde gegenüber an den Tag legte, ließ den Schädelbecher bis zum Rande füllen und ihm der Königin darbringen, daß sie sich an dem „Blute ihres Vaters“ laben könne. Rosamunde schauderte, aber sie trank, von Todesfurcht ergriffen, und aus Angst vor dem Manne, der nicht immer seine wilden Leidenschaften im Zügel hatte. Seit diesem Tage war jedoch ihr alleiniges Sinnen auf Rache, auf die Ermordung des Königs gerichtet. Seit längerer Zeit schon pflegte

sie vertraulichen Umgang mit einem der vornehmsten Gefährten Alboins, Helmichis, einem Manne, der ebenso vorsichtig und behutsam, wie gewissenlos war. Auf den Plan seiner königlichen Buhlin einzugehen, trug er natürlich nur wenig Bedenken, aber die Ausführung selber in die Hand zu nehmen, davor bangte er in Erinnerung an die große Gefahr furchtsam zurück. Er erinnerte sich eines Waffengefährten von riesenhafter Stärke und unerschrockener Verwegenheit, Peredeus mit Namen, der in eine Hofdame Rosamundens verliebt war und vielleicht durch List zur Ermordung Alboins bestimmt werden konnte. Es gelang, den Unglücklichen zu verstricken. Bei einem zärtlichen Stelldichein im Zimmer der Geliebten hatte die Königin die Rolle mit dieser letzteren vertauscht und die Liebkosungen des rauhen Bären entgegengenommen. Dadurch war er ihrer Gewalt verfallen, denn das longobardische Recht bestrafte sein Vergehen mit dem Tode und es blieb ihm nur die Wahl zwischen dem eigenen Untergange oder dem König Alboins über. Was Wunder, daß das Menschliche in ihm siegte und er zum Mörder seines Fürsten ward. Am 28. Juni des Jahres 573 überfiel er den Unglücklichen, den Rosamunde vorher durch zärtliche Liebkosungen eingeschläfert hatte. Wohl fuhr der schon blutende Alboin noch einmal zu seinem Schwerte hin, aber dasselbe war von seinem treulosen Weibe in der Scheide festgebunden und der Verzweifelte griff umsonst nach einem Stuhl, die Streiche des Peredeus abzuwehren. Aus zahlreichen Wunden blutend, stürzte er an den Boden und starb. Kurze Zeit waren die Longobarden eingeschüchtert, dann aber rafften sie sich wieder auf und forderten laut Bestrafung der Mörder. Rosamunde hielt sich im Palaste nicht mehr für sicher und floh mit ihrer Tochter, Helmichis, Peredeus und reichen Schätzen die Etsch und den Po nach Ravenna hinab, wo sie den Exarchen Longinus um Hülfe und Rettung anflehte. Dieser, nach den Reichthümern und nach der Schönheit der Schutzflehenden lüstern, überredete sie leicht, ihren Liebhaber zu tödten, und als daher Helmichis aus dem Bade zurückkehrte, bot sie ihm einen Becher vergifteten Weins wie zur Stärkung dar. Helmichis verspürte nur zu bald die Wirkung des Trankes. Den Dolch hervorreißend stürzte er sich auf Rosamunde und zwang ihr den Rest des Weins auf, — beide

endeten in kurzer Zeit, während Peredeus noch lange Zeit durch seine außerordentliche Stärke den kaiserlichen Hof von Constantinopel ergötzte und dort den Spaßvogel machte ....

Kruse hat sich, wie gesagt, ziemlich streng an die Geschichte gehalten, d. h. an ihre äußeren Thatsachen, und kaum ein Faktum vergessen, — nicht einmal den Stuhl, mit dem Alboin den Mörder abwehrt, ja nicht einmal das stolpernde Pferd, welches den Einwohnern von Pavia ihr Leben erhält. Geschichtlich ist er gewesen, aber er hätte philosophischer sein sollen.

* * *

Der Rosamundenstoff ist einer der heikelsten und gefährlichsten Vorwürfe, die sich ein moderner Dramatiker erküren kann. Das ist leicht einzusehen, wenn man sich einen Begriff macht von dem, was die Tragödie soll und worauf ihre furchtbaren Wirkungen beruhen. In der Tragödie sieht der Zuschauer sich selbst wie in einem Spiegel, aber nur das rein Menschliche in seinem Selbst, losgelöst von aller Convenienz und Lüge, die Nerven und Bänder seines Handelns wie unter dem Secirmesser bloßgelegt und über all dies hinaus wirft er einen ahnungsreichen Blick in das ewige Gesetzbuch der Welt, in das geheimnißstrenge Antlitz der Gottheit, wie ein elektrischer Strom durchdringt ihn das Gefühl der Einheit aller Wesen (Aristoteles bezeichnet dasselbe Gefühl durch die Worte „Furcht und Mitleid") und einer gemeinsamen unendlichen Schuld und Sühne. „Erkenne dich selbst!" mahnt die Tragödie und je größer die poetische Gewalt des Dichters ist, desto mehr wird er die Zuschauer, auch gegen ihren Willen, zur Einschau in ihr Inneres zwingen. Die Tragödie übt damit eine Wirkung aus, wie sie sonst nur Religion und Mystik im Gefolge haben, dieselbe Wirkung, aber nicht auf dieselbe Weise. Die errungene Selbsterkenntniß erzeugt Selbstbefreiung und Läuterung der Affekte, wie der Himmel nach einem stürmischen Gewitter nur um so klarer erscheint, alle Leidenschaften ebben sich und die niedere Sinnlichkeit weicht vor dem Ekel, den sie einflößt. Deshalb wird eine Tragödie um so stärker wirken, je tiefer der Dichter das menschliche Herz und seine Abgründe erforscht hat, je mehr die Leidenschaften, die er darstellt, den Zuschauer im

Innersten berühren und packen, je mehr sie auf dem ewig Menschlichen beruhen. Mit einem Worte also, der Tragiker hat Leidenschaften und Ideen zu concipiren, welche in unsrer Seele vollen und lauten Widerhall finden. Diese Leidenschaften und Ideen nun können allgemein sein, d. h. sie haben die Menschheit zu allen Zeiten und in allen Ländern bewegt, wie Liebe und Rache, Eifersucht und Ehrgeiz in einer Gestalt, die durch sich selbst verständlich ist, oder sie sind zeitlich, national und beruhen auf bestimmten singulären Voraussetzungen. Das Drama, das auf erstere sich gründet, kann als das philosophische, das Drama, das sich auf Darstellung der letzteren beschränkt, als das rein historische oder sociale bezeichnet werden; Uebergänge zwischen beiden sind möglich. Es liegt in der Natur der Sache, daß der Dichter des Historischen und Socialen das Feld seiner Erfolge enger abstecken muß, als der philosophische Poet, da er in wahrhaft lebendiger Weise nur für ein Volk, ein Publikum, eine Zeit zu dichten vermag; auf dieser Unterscheidung basirt denn auch die verschiedenartige Wirkung, welche der Schöpfer des Heinrich V. und VI. und der Schöpfer des Hamlet, des Macbeth, des Lear heutzutage erzielt. Gäbe es ein feuerländisches Drama, gäbe es einen feuerländischen Dichter, — man stelle sich denselben nur nicht allzu lebhaft vor, — der vom Geiste der Civilisation und Humanität ergriffen seinen Landsgenossen in einer erschütternden Tragödie das Entsetzliche des Kannibalismus vorgeführt hätte, er mag der feuerländische Dramatiker par excellence sein, aber wird er es auch für uns sein, wird seine Tragödie in Berlin mehr als Heiterkeit hervorrufen können? Gewiß nicht.

Nun, Heinrich Kruse in seiner „Rosamunde" scheint nach dem Lorbeer eines longobardischen Poeten zu geizen, — doch König Alboin ist todt, und sein Reich ist verschwunden, was nun? Die Rosamunden-Tragödie wurzelt in einer barbarischen Sitte jenes Volkes, auf einer socialen Voraussetzung, die uns nicht im mindesten mehr berührt. Erkenne dich selbst! Aber wahrhaftig, unser Volk mag nach Erforschung seines Innern dürsten, so heiß wie man will, eine besondere Begier nach Schädelbechern dürfte es schwerlich in sich entdecken; unsre Curiosität kann jene Sitte erregen, aber den räthsel-

haften Wollustschauer des Tragischen ruft die unverständliche Sprache fremder Gebräuche, fremdartiger Empfindungen nicht hervor.

Mit Recht also sage ich, der Rosamunden-Stoff ist spröde, sehr spröde, — doch ganz unmöglich ist seine Verwerthung nicht. Eine wilde, düstere Dichternatur mag es vielleicht verstehen, uns mit unheimlicher Gewalt über uns selbst hinwegzuheben, uns auf einige Stunden lang mit den tausend Mitteln, über die das Theater verfügt, zu betäuben, uns alle Civilisation vergessen zu machen und das Verständniß unmenschlicher Sitten uns aufzudrängen. Wir sehen Alboin in den Anschauungen seines Volkes befangen, die Macht der Gewohnheit, die Ehrfurcht vor dem Herkommen beherrscht ihn, der Dichter schüttet gleich im Anfang alle Schauer über uns aus, wie uns Shakespeare im „Macbeth" mit den Hexenscenen umspinnt, gegen die sich unser Verstand in heller Mittagsstunde sträubt, von denen wir aber unter dem Banne des Dichters nur zu sehr durchschauert werden. Hat Kruse es auch so gemeint, hat ihn jene Gluth beseelt, welche auch das härteste Material, wenn nicht zu einem allseitig befriedigenden, so doch zu einem imponirenden Kunstwerk zu gestalten weiß oder hat er mit selbstzufriedenem Leichtsinn drauflos gemeißelt, weil ihm ein Stein nicht mehr als der andere gilt und weil eine historische Ermordung für ihn wie für so viele andere Poeten das ist, was ein rothes Tuch für den Stier, auf das er losrennt ohne Halt und Besinnung? Sehen wir zu!

Rosamunde, Königin der Longobarden, stachelt einen gewissen Helmichis zur Ermordung ihres Gatten Alboin an, entflieht nach der That mit dem Mörder und wird zuletzt von diesem selbst getödtet.

Das ist allerdings ein grellrothes Tuch, eine sehr traurige Geschichte, aber so nackt wie sie dasteht, noch kein Vorwurf zu einer Tragödie, ebensowenig wie irgend ein Mordprozeß bloß als solcher; erst in der Motivirung, welche uns die zwingende Nothwendigkeit klarlegt, daß Rosamunde in ihrer Situation und aus ihrem Charakter heraus so handeln mußte wie sie gehandelt, liegt die tragische Bedeutung des Stoffes. Hier ist der Punkt, wo der Dichter den Hebel ansetzen muß.

Die Geschichte hat ihm ohne Frage diesmal gewaltig vorgearbeitet.

Rosamundens Vater ist unter dem Schwerte Alboins gefallen und sie selbst von dem Sieger in sein Ehebett gerissen. Welch' mächtige Empfindungen stoßen da zusammen, welcher Explosionsstoff häuft sich vor unsern Augen auf. Wirklich, eine Exposition trefflichster Art scheint wie von selbst gegeben. Wir begreifen, daß in der Seele einer Frau, deren natürlichsten Gefühle zu Boden getreten sind, der tiefste Haß, die heiligste Rachesehnsucht gegen ihren Gatten auflodern muß, wir begreifen, daß ihr schließlich kein anderes Mittel bleibt, um sich von dem schmachvollen Joche zu befreien, als christliche Resignation oder der Dolch. Und die Geschichte dichtet weiter. Sie erzählt uns von der grausen Banketscene, in welcher Alboin sein Weib aus dem Schädel des Vaters zu trinken nöthigt, und giebt damit den letzten Tropfen, dessen es bedurfte, um das mit Haß bis zum Rande gefüllte Herz der Gepidin überfließen zu machen, — gleich der Exposition ist demnach auch die Katastrophe klar und deutlich vorgezeichnet und die Geschichte einfach abzuschreiben, das ist die ganze Kunst des Dichters.

* * *

Wie aber macht es Herr Krüse?

Ich stelle alle Punkte zusammen, die in seinem Trauerspiel auf das Verhältniß Rosamundens zu Alboin nach der Ermordung Cunimunds Bezug haben. Aus Gesprächen des ersten Aktes erfahren wir, daß das Verhältniß zwischen beiden Gatten gerade nicht das beste von der Welt ist.

„Frau Rosamunde" (fragt Peredeus)
„wie lebt sie
Denn jetzt mit ihrem Ehgemahl?"

Helmichis.

„So, so,
Kaum leidlich."

„Sie ist eben launisch, fährt er fort, auch hat sie ihn nicht aus Liebe genommen; ihr Vater Cunimund wurde von Alboin erschlagen und mit dem Schädel ist es immerhin ein schändlich Ding. Die Königin erfuhr davon und das soll den Grund zu ihrer Kälte gelegt haben. Alboin hat sie außerdem noch verabsäumt."

Diese Harmlosigkeiten erfahren wir aus drittem Mund, aber wir wissen, was im Drama aus dem Munde Dritter kommt, hat nicht den Werth eines Heckenpfennigs, wir glauben nicht einmal den Worten des Helden selbst, sondern nur ihren Thaten, nur ihren Thaten. Und was bietet uns sonst der erste Akt? Alboin erklärt, daß seine Frau ihn drücke wie ein schöner, aber zu enger Schuh, Rosamunde erwartet, er werde sie bei seinem Einzuge in Pavia am Thore begrüßen und an ihrer Seite durch die Stadt ziehen; da das aber nicht geschieht, so ist sie nach der Aussage ihrer Hofdame Euphrosyne ärgerlich geworden und es wird ihre Laune nicht verbessern, wenn sie erfährt, daß der König sie nicht einmal am Eingange des Palastes empfängt, sondern lieber in die Rathsversammlung gegangen ist. Und wirklich tritt Rosamunde voller Zorn auf. „Allerdings bin ich gewohnt, daß mein Gemahl mich verabsäumt, aber mich so vor allem Volke zu erniedrigen, das ist empörend. Die Rohheit, von der ich täglich Zeuge sein muß, widert mich an, wahrhaftig, wer tapfer ist, braucht deshalb noch nicht den Wein aus dem Schädel seines Feindes zu trinken. Wie auf einer wüsten Insel lebe ich, unter Wilde verschlagen." Ab mit ihren Frauen. Gleich darauf kommt Alboin zurück, „Wo ist die Königin? ich habe sie in der letzten Zeit nicht viel gesehen und sie wird mir ein wenig schmollen. Aber der Schmuck, den mir da die Römer gebracht haben, wird ihre Laune schon übergolden. Ich schenke ihr Pavia zum Nadelgeld, — o wenn ich ihre Liebe nur damit erkaufen könnte." „Nun, wo bleibt die Königin?" fragt er den Diener, welchen er abgeschickt, sie herbeizucitiren. „Sie will nicht kommen." „Schützt sie Ermüdung von der Reise vor?" „Nein, sie sagte nur das eine, daß sie nicht kommen wolle." „Sie will nicht kommen, sie will mir trotzen, sie verachtet mich? Ha, wir Barbaren sind ihr nicht gut genug; sie führt fremde Sitten bei uns ein, dieses Weib. Aber ich will ihr zeigen, daß ich König bin der Gepiden und Longobarden; fort mit den Geschenken, Zeit ist's, daß ich den Herrscher wieder herausbeiße."

Mit einer wahren Beängstigung blättere ich den Akt zurück. Und doch, das ist alles, was uns über diese beiden Menschenseelen Auskunft gibt, ich habe nichts Wichtiges ausgelassen und fast mit

Kruse's eigenen Worten citirt. Rosamunde haßt also den Alboin, weil er ihr nicht gebildet genug ist und weil er sie verabsäumt! Verabsäumt? Kruse hat es durch hundert Kritiker versiegelt und verbrieft bekommen, daß er ein gewaltiger Menschenkenner ist und das Menschenherz in seinen unzugänglichsten Klüften durchstöbert hat. Nun, an die hundert Kritiker darf ich mich wol nicht wenden, aber ich wende mich an jeden fühlenden Mann, an jede fühlende Frau. Verabsäumt! Rosamunde, deren Vater von Alboin erschlagen ist, welche den Mörder haßt und verabscheut und doch von ihm zur Heirath gezwungen wurde, — ich bin kein Menschenkenner wie Kruse, — aber ich meine, dieser Rosamunde könne nichts angenehmer sein, als wenn sich der Herr Gemahl zehntausend Schritte von ihr entfernt hielte und sie niemals auch nur mit dem Hauch seines Mundes berührte.

Nicht gebildet genug! Aber, Herr Kruse, das ist allerhöchstens ein Lustspielmotiv, wollten Sie doch manchmal nur so philosophisch sein, wie es die Geschichte ist, der Sie im Aeußerlichen so sklavisch nachtrotten.

Vielleicht aber holt der zweite Akt nach, was der erste versäumt. „Ich bin so heiter, erklärt Rosamunde, wie man in einer erzwungenen Ehe sein kann. Sicherlich hätte ich den nicht zum Manne genommen, der mich zur Waise machte."

„Allerdings seid Ihr neuerdings sehr aufgeregt und heute habt Ihr Euch sogar geweigert, bei dem Schmause, der die Deutschen und Wälschen verbrüdern soll, an Alboins Seite Platz zu nehmen."

Ja,
Beim rohen Männermahl! Beim Tischgelag!
Allein wer könnte Zartgefühl erwarten
Von einem halben Wilden?

Zartgefühl, Zartgefühl! Glaubt man nicht eine nervöse Salondame zu hören, — Salondame und Rosamunde, diese wilde, leidenschaftliche Fürstin, eine der furchtbarsten Frauengestalten der Geschichte, die mit doppelter Blutschuld beladen ins Grab stieg.

Der König sendet noch einmal und bittet Rosamunde, am Gelage theilzunehmen. Aber die Königin will nicht.

Ich bin so viel wie er!
Ich bin die Erbin des Gepidenreichs.
Für mich ist dieser König nichts als ein
Thronräuber!

Und dennoch gehorcht sie dem Thronräuber, sobald er zum dritten Male schickt und sie merkt, daß der ungebildete Gemahl Ernst macht. Aber sie geht mit einer Drohung.

Helmichis.
So kann's nicht bleiben!

Rosamunde.
Nein!

Helmichis.
Und diese Schmach,
Wir wollen sie gemeinsam rächen.

Rosamunde.
Ja!
Mein theurer, theurer Freund.

Helmichis.
Nun aber komm!

Rosamunde.
Sogleich! Nur einen Augenblick Verzug!

Und sie geht — in ihr Toilettenzimmer, um sich für das Fest zu schmücken, wie sich ein Backfisch für den ersten Ball putzt. Warum? will sie eine Eroberung machen, will sie Alboin gefallen, will sie den Gästen eine Ehre anthun? Doch sie verachtet den König, sie verachtet seine Zechbrüder, sie brütet über düsteren Racheplänen, — Herr Kruse ist, wie gesagt, ein feiner Kenner des menschlichen Herzens, aber ich meine, Rosamunde dächte in solchen Augenblicken der Schmach an etwas anderes, als die Kokette zu spielen. Doch nein, Kruse's Rosamunde kehrt wirklich bald darauf aus dem Toilettenzimmer zurück, in „großem Schmuck". „Ich gehe," sagt sie stolz an Helmichis vorüberrauschend,

Ich gehe nur,
Weil Du mich bittest, nicht weil er befiehlt.

Nichts mehr, nichts weniger.

Wenn das nicht Renommage ist! Sie geht nur, um Helmichis einen Gefallen zu thun, aber Helmichis sagt ja selbst, es sei eine

Schande, daß sie gehen müsse. Sie weiß doch, daß er nur der Bote des Königs ist, daß er nur aus Furcht vor diesem sie bittet. Wahrhaftig, Herr Kruse ist zu beneiden um seine glückliche Charakteristik, jetzt macht er seine Heldin sogar zu einer Eselin, die sich mit der Löwenhaut drapirt.

Der Anfang der nun folgenden Scene dagegen ist Herrn Kruse ganz hübsch gelungen, aber nur der Anfang, nur eine Minute lang hat ihn der Hauch der Poesie gestreift. Rosamunde soll aus dem Schädel des Vaters trinken, sie stürzt aus dem Saale, Alboin folgt ihr in größter Aufregung, den Becher in der Hand.

Alboin.

Du trinkst daraus! Du trinkst daraus, Du sollst!

Rosamunde

(nimmt den Becher, zögert aber noch zu trinken. Da fliegt Alboins Schwert aus der Scheide und er schwingt es über ihrem Haupt, wie zum Schlage bereit. Erwartungsvolle Pause; man sieht, wie in Rosamunde der Trotz der Todesfurcht weicht. Sie setzt den Becher an den Mund, zuckt schaudernd zusammen und thut einen Zug. Es schwindelt ihr, sie schwankt und droht zu fallen).

Mir ist, als hätt' ich Vaterblut getrunken.

Das ist ohne Frage schön und in seiner Knappheit von echt dramatischem Geiste beseelt. Doch nur zwei Verse hindurch und die Herrn Kruse so ungewohnte Nervenanspannung läßt nach, der tragische Dolch entgleitet der schwachen Hand und auf dem Kopfe erscheint wieder das neupatentirte Schlaf- und Nachthäubchen, frischgewaschen in der Waschküche von Benedix und Raupach.

Alboin (versucht die Königin aufzurichten).

Rosamunde.

Hinweg aus meinen Augen!

Alboin.

Rosamund'.

Rosamunde.

Barbar! (aufstehend)

Ich hasse Dich.

Alboin.

Wir sind ja Mann und Weib,

Laß unsren Zwist der Welt kein Schauspiel geben.

Rosamunde.

Vermähle Dich mit Schlangen und mit Drachen!

Für diese Schmach, die Du mir angethan —

Alboin.

O still doch!

Rosamunde.

— nehm' ich Rache. (Sie geht rasch ab.)

Alboin.

Laßt sie gehn.

Ihr Gäste lebet wohl! Das Fest ist aus.
Die Königin hat Krämpfe. Sie ist krank.

Wer das wol noch schlechter machen könnte! Einem Schuljungen, der nicht das geringste dichterische Empfinden besitzt, der aber ein kräftiges, frisches Herz in der Brust trägt, schlagt die Geschichte auf und laßt ihn diese Scene dramatisch schildern, wahrhaftig, den möchte ich sehen, der so stümperhaft den Zusammenprall zweier mächtigen Naturen ausklingen läßt.

„Laß unsren Zwist der Welt kein Schauspiel geben!"

Wie besorgt der Mann um das Gespräch der Leute ist, derselbe Mann, der auf offenem Markte sein Weib mit einem zu engen Schuhe vergleicht, — wie er den öffentlichen Skandal fürchtet, dieser rohe Longobarde, als ob die Zeitungen schon erfunden wären und sein constitutionelles Ansehen Schaden leiden könnte.

Im dritten Akte erscheint Alboin hager, hohl und alt, das „viele Denken greift ihn an", — das viele Denken? Sorge, Kummer, Scham — will er wahrscheinlich sagen, und das Denken ist Kruse wol nur aus dem „Cäsar" her im Gedächtniß geblieben. Der Aermste klagt sodann der biederen Dame Anna, daß es mit seiner Ehe nun nichts mehr sei; „und habe ich nicht versucht, ihre kleinste Laune zu erfüllen, habe ich sie nicht zur Herrscherin meines Reiches gemacht, obwol ich sie doch als Sklavin hätte verkaufen können. Aber sie schmollt (!) mit dem Schicksal und mit mir, nichts kann ich ihr recht machen, hoffentlich jedoch wird alles noch wieder gut." Der brave Hauspapa geht ab (der Titel Commerzienrath würde ihm vorzüglich stehen) und die Königin kommt langsam heran „glanzlos und eingesunken", das „Haar verwildert, rothgeweint die Augen". Sie hat die Nacht verbracht „wie in einem mit Nägeln ausgeschlagenen Fasse, das von einem Berge hinunterrollt und niemals unten ankommt"; in einer geschmackvolleren Situation kann man sich wirklich eine Dame nicht denken, Herr Kruse. Rache ist Rosamundens einziger

Gedanke. „Rache, Rache!“ schreit sie der armen Anna in die Ohren. „Verzeih' doch dem armen König!“ „Nein, nein!“ „O du widerstehst seiner Beredtsamkeit nicht.“ „Der und beredt!“ Aber wirklich, Alboin naht und bittet sie um Verzeihung, er beugt das Knie vor ihr und — fünf glatte Verse, ein nichtssagender Vergleich, — und Rosamunde antwortet im Grunde ganz sanft:

„Ist jemals eine Frau wie ich beleidigt?“ — —

„Hat sich ein Herrscher je wie ich erniedrigt?“

springt Alboin auf. „Gut, so will ich nur als König reden. Wenn Du mir nicht künftighin aufs Wort gehorchst, so sperre ich Dich ins Kloster. Auch mit dem Helmichis sprich mir nicht mehr, denn er ist aussätzig, Ausländerei heißt seine Krankheit. Willst Du mir nicht verzeihen? Auch gut!“ Bautz, fort ist er. Die biedere Anna und die leichtsinnige Euphrosyne kehren zurück. „Nun, seid Ihr versöhnt?“ „Nein.“ „Und er hat Euch doch früher so heiß geliebt.“ „Ja, früher, aber jetzt ist ihm Jagd, Krieg, Geschäft alles lieber, als ich. Doch ich bin kein schwaches Weib, ich räche mich.“ „Die langversäumte (allerdings) Kindespflicht, sagt sie später zu Helmichis, will ich endlich erfüllen; Du sollst Alboin ermorden.“

* * *

Und das ist alles, wirklich alles, was uns Kruse über seinen Alboin und seine Rosamunde mitzutheilen weiß? Und was wäre dann das Fazit?

Eine in den Complimentirbüchern sehr erfahrene Frau, die ihre Tanzstunden wahrscheinlich summa cum laude absolvirt hat, ist von einem gutmüthigen schwachen Narren geheiratet, welcher ihr nach den Aussagen des Dichters an höflicher Bildung nicht gewachsen ist. Das letztere sagt nun Kruse so dahin — wenn er es uns doch nur zeigen wollte! Nicht Worte überzeugen uns, sondern Thaten. Alboin ist ein haltloser sanftmüthiger Ehenarr — ein gutherziger Polterer. Im ersten Akte hält er seinen Einzug in das eroberte Pavia:

„Zu hängen habt Ihr allesammt verdient,
Ihr Hunde . . . . .
Ich sollt Euch hängen, und ich thu' es noch!“

Aber er thut es nicht, er denkt nicht einmal daran, wie gesprochen, so vergessen — wahrhaftig, der reine Horribilikribifax.

Nachdem er zu den Füßen seiner Frau um Verzeihung gejammert hat, droht er sie ins Kloster zu sperren, wenn sie ihm nicht in Zukunft gehorchen werde, — wer aber nicht ins Kloster gesperrt wird, trotz ihrer auch später widerspenstigen Haltung, ist Frau Rosamunde. Und solch ein Maulheld verdiente nicht Pantoffeln und Schlafrock? Am Ende des zweiten Aktes spielt er den Welteroberer:

„Dort von der deutschen Alpen eis'gen Häuptern
Bis zu des Aetnas Gipfel ewig rauchend,
Bis zu der Scylla und Charybdis wollen
Wir dieses ganze Land erobern u. s. w. . . ."

Zu Anfang des dritten Aktes wirft er sich gleich stolz in die Brust und prahlt von dem Alexanderzuge seiner Longobarden durch Pannonien und Dazien, Thracien und Italien, bei dem er also wohl der Alexander war, — im vierten Akte bringt er noch einmal Weber's Weltgeschichte in Verse:

„Die Teufelsbrücke auf der Gotthardtstraße
Bleibt immerdar der Longobarden Ruhm . . ."

Worte, Worte, nichts als Worte! Was kümmert uns der Siegeszug Alboins und die Eroberung Italiens, wenn sich der gute Mann nur in seinem Hause als Held und Alexander beweisen wollte, was kümmert es uns, ob er die Teufelsbrücke erbauen ließ — Teufelsbrücke ist sie wohl gleich von Alboin getauft worden oder hat ihr diesen Namen nicht die Nachwelt gegeben? — wenn der arme Alboin sich von seinem Weibe tyrannisiren läßt? Von seinen Heldenthaten erfahren wir nichts, aber wohl, daß er auf den Ruhm eines höflichen Menschen und Ehegatten Anspruch erheben kann, der es nicht vergißt, seiner Frau Pavia zum Nadelgeschenk zu machen.

Und gebildet! Ob er das nicht ist! Trotz seiner Frau spricht er die glattesten Verse, die zierlichsten Vergleiche, er hat schöne Bilder wie ein moderner Leitartikelschreiber und da er sich zum Sterben anschickt, überrascht er uns mit der kostbaren Phrase:

„Bald werd' ich nun erfahren, ob es wahr,
Was unsre Priester sagen."

Nun, das fehlte gerade noch, um die Travestie vollständig zu machen! Also auch ein philosophischer Schöngeist ist Alboin, etwa

wie einer unserer Weinreisenden, der vom Atheismus gehört hat. Gut, so wissen wir es doch, der einfältige alte Longobardenkönig, der abergläubische Arianer, der Pavia verschonte, weil sein Pferd an der Thorschwelle stolperte, war ein Skeptiker wie Voltaire und Byron, — er hat die Encyklopädisten gelesen und kennt seinen Kant und Schopenhauer, — und der Mann soll nicht gebildet sein, für seine Zeit nicht?!

Einen Fehler nur hat dieser Alboin, er, der sonst nichts als eine Schlafmütze repräsentirt. Er ist hitzköpfig und rasch aufgebracht, und diese Hitzköpfigkeit stürzt ihn ins Verderben. Bei einem Gelage besäuft er sich — anders kann man's wohl nicht ausdrücken — und er zwingt seine Frau, aus dem Schädel ihres Vaters zu trinken. Das wird nun allerdings in der Geschichte von einem König Alboin erzählt und der Held unseres Dramas führt auch diesen Namen, ja er legt sich sogar sämmtliche Thaten bei, die man von dem geschichtlichen Longobardenfürsten erzählt. Und das wäre keine Maskerade?! Kruse weiß sicher ebenso gut wie ich, daß der dramatische Charakter ein einheitlicher, innerlich wahrer sein muß, — und wenn er es nicht weiß, wenn er mir nicht glauben will, so schlage er nur einmal in seinem Lessing nach: „Nichts muß sich in den Charakteren widersprechen; sie müssen immer einförmig, immer sich selbst ähnlich bleiben; sie dürfen sich jetzt stärker, jetzt schwächer äußern, nachdem die Umstände auf sie wirken; aber keine von diesen Umständen müssen mächtig genug sein können, sie von schwarz auf weiß zu ändern. Ein Türk und Despot muß, auch wenn er verliebt ist, ein Türk und Despot sein." (Hamburgische Dramaturgie, Stück 34.) Und dieser Alboin wäre nicht von schwarz auf weiß verändert? Der gute Alboin, den uns Kruse schildert, der sich so bescheiden, so liebenswürdig, nur hier und da wie ein Hagestolz unhöflich und trotzköpfig gegen seine Frau beträgt, soll sich aus dem Schädel seines Schwiegervaters einen Becher haben bereiten lassen. Dieser rauhen unmenschlichen Barbarensitte, gegen die sich jeder unserer Sinne empört, soll ein so geleckter, höflicher Culturmensch huldigen, der so geistreich die Unsterblichkeit zu bezweifeln weiß?

Ich will noch einmal den Lessing auftischen, Herr Kruse: „Es ist schicklicher," heißt es in derselben Dramaturgie, Stück 25, „daß

die Personen in ihren Gesinnungen steigen, als daß sie fallen. Es ist schicklicher, daß ein zärtlicher Charakter Augenblicke des Stolzes hat, als daß ein stolzer von der Zärtlichkeit sich fortreißen läßt. Jener scheint sich zu erheben, dieser zu sinken. Eine ernsthafte Königin, mit gerunzelter Stirn, mit einem Blick, der Alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihr Gehorsam verschaffen könnte, wenn die zu verliebten Klagen gebracht wird und nach den kleinen Bedürfnissen ihrer Leidenschaft seufzt, ist fast, fast lächerlich." Und Alboin mit gerunzelter Stirn, mit einem Blick, der Alles scheu und zitternd macht, mit einem Tone der Stimme, der allein ihm Gehorsam verschaffen könnte — so soll er doch sein, Herr Kruse! — wenn der zu verliebten Klagen gebracht wird, ob der nicht fast, fast lächerlich wird? Ein gemüthlicher Polterer und Raisonneur, — innerlich unwahr, — fast lächerlich, wahrlich, die Wagschale Alboins beginnt bedenklich zu sinken. Aber so unglaublich auch die That bei dem Charakter des rücksichtsvollen schwachen Kruse'schen Alboin ist, so begeht, — so führt er sie doch aus, so muß es doch ein — ein Motiv wenigstens geben, welches den „Zwiespalt der Natur" erklärt. Scheuen wir also keine Mühe, suchen wir die Spuren mit Indianersinnen auf. Rosamunde hat den König und sein Volk verächtlich behandelt, seine Bildung verspottet und dieser es lange — lange hindurch schweigend ertragen, obwohl es ihn, den Eroberer Italiens und Kenner der neueren Philosophie, tief und bitter wurmen mußte. Aber sie wiederholt ihre Lästerungen bei einem feierlichen Gelage, einem Verbrüderungsfeste der Wälschen und Deutschen, auf welchem sich der Longobardenherrscher in seinem vollen Glanze zu zeigen gedachte:

„Sie wandte sich und drehte mir den Rücken,
Und überhört' absichtlich, was ich sprach.
Sie spottete ganz laut mit Helmichis
Ob unser alten narbevollen Krieger,
Mehr werth als Cäsar's neunte Legion.
Das wurmte mich! Auch trieb der Wein den Zorn
Aus mir heraus. Genug, ich wollte zeigen,
Daß ich gewillt nicht bin, der Väter Sitte
Im Lande der Besiegten zu verläugnen.
Da ließ ich den unsel'gen Becher kommen . . . . ."

Er sagt also ganz deutlich: Ich war betrunken, völlig betrunken und dabei reizte sie mich noch mit höhnischen Worten, die Hoffärtige, mich und meine alten Krieger.

Die Trunkenheit ist allerdings ein neues Motiv für die Tragödie, ein ganz originelles Ur-Kruse'sches Motiv, das weder bei Sophokles, noch bei Shakespeare, weder bei Alfieri, noch bei Calderon, weder bei Goethe, noch bei Schiller zum Vorschein gekommen ist. Ob auch ein glückliches Motiv? Ganz gewiß nicht, wenn das Drama auf der Basis der Selbstbestimmung seiner Charaktere beruht. Sind doch die Personen der Tragödie nicht Schachfiguren, die von einer geheimnißvollen überirdischen Macht nach Belieben hin- und hergeschoben werden, sondern sie stellen sich selber ein festes Ziel vor Augen, nach welchem sie hinstreben, sich jeden Augenblick ihrer That bewußt. Der Held gräbt sein Grab mit eigener Hand, — das ist die Signatur einer Tragödie und ohne sie eine tragische Schuld nicht denkbar. Daraus geht aber auch hervor, daß ein Wahnsinniger niemals der Held einer Tragödie sein kann, da nicht einmal der Siouxindianer, nicht einmal die einfache bürgerliche Gerechtigkeit — um wie viel weniger die unendlich höher stehende poetische Gerechtigkeit, — ihm eine Schuld zur Last legen oder eine Strafe für sein Verbrechen fordern wird. Auch der Trunkene ist ein Wahnsinniger, auch der Trunkene taumelt in einem Zustande der Bewußtlosigkeit hin, in welchem er keine Rechenschaft über seine Thaten abgeben kann. Und ist nicht solch eine That auch eine That des Augenblicks, ein einzelner Moment im Leben, eine einmalige Wallung der Natur, — und wie reimt sich dieselbe mit der dramatischen Unentrinnbarkeit, wie mit der Forderung, daß die Schuld aus dem Charakter in seiner ganzen Allgemeinheit hervorwachsen muß, daß sie die letzte Spitze sein soll, in welcher alle Linien des Charakters zusammenlaufen. Und wenn man noch weiter gehen, wenn man die würdelose Sphäre betrachten wollte, in welche uns Kruse mit einem trunkenen Helden hinabzieht, — ein pöbelhaftes Straßenmotiv, — — nein, lieber einen Schleier darüber, die ganze Sache verdient wirklich kein Wort der Widerlegung mehr!

Stellt sich so auf der einen Seite der Kruse'sche Alboin als eine völlig haltlose, passive, innerlich unwahre, triviale, kurz

völlig undramatische Figur dar, so ist die Kruse'sche Rosamunde auf der anderen Seite ebenso kleinlich, unwürdig und nicht minder unwahr.

Ein Weib, welches den Vater an seinem Mörder rächt, ist uns gewiß verständlich, aber wir müssen auch sehen, daß dieser Gedanke der Rache von Anfang an sein Empfinden bis in die letzten Fasern durchtränkt. Der naturgemäße Anfang einer Rosamundentragödie beginnt mit der Ermordung Cunimunds; in wenigen Strichen zeichne uns der Dichter das innige liebevolle Verhältniß zwischen Vater und Tochter, ersterer fällt unter der Hand der Feinde, verzweifelnd bricht Rosamunde an seinem Leichnam zusammen und nun eröffne uns der Dichter auf irgend eine Weise die grauenhafte Perspective: eben dieser Mörder zwingt die tödtlich verletzte Rosamunde in sein Ehebett. Ein grausamer, qualvoller Akt, aber bis zum Ueberfließen von dramatischem Blute angefüllt. Um den Charakter des Alboin zu mildern und keinen Abscheu vor ihm aufkommen zu lassen, schildere der Dichter — und die Geschichte kann ihm nicht ganz Unrecht geben — die heiße leidenschaftliche Liebe eines wilden, rauhen, aber innerlich gesunden Naturmenschen, der immer wieder verschmäht, endlich alle Schranken niederreißt und mit der Gewalt des Schwertes seine schöne Beute erobert. Freilich, um das zu schildern, bedarf es einer dämonischen Poesie und von der hat unser Dichter gewiß am allerwenigsten abbekommen. Aber erst dann sehen wir mit unseren leiblichen Augen das ganze Unglück dieses Ehebundes, und wir müssen es sehen, um es zu glauben, Worte sind im Orte leerer Schall und unsere Ohren dagegen nur zu bald taub. Ja, wenn wir es bei Kruse nur hörten! Zwei Akte läuft seine Rosamunde wie eine überspannte Gouvernante umher und jammert, daß sie, das so hoch gebildete Frauenzimmer, an einen so ungeschliffenen Menschen verheirathet sei und im dritten deklamirt sie ein paar nichtssagende Verse, wie verrätherisch sie an ihrem Vater und dem Gepidenvolke gehandelt habe. Und dieses nervöse, verzärtelte, eingebildete Frauenzimmer will die Rachegöttin mit bluttriefendem Dolche spielen. Herunter mit der Maske, gute Dame, hervor mit der Nachthaube unter dem Brünhildenhelm und ein Mehlsüppchen für Dich und Deinen Schöpfer.

* * *

Im fünften Akte tritt Alboin seine Rolle an Helmichis ab. Hat Kruse es absolut nicht verstanden, das Verhältniß zwischen Rosamunde und Alboin auch nur einigermaßen dichterisch zu begreifen, so artet in der Darstellung der Rosamunden-Helmichis-Affaire seine Ohnmacht und Halbheit geradezu in hellen Unverstand aus. In hellen Unverstand, — ich schreibe das Wort wohlbedacht und ohne jede Sucht nach Uebertreibung nieder.

Die Geschichte, wie wir sie nach Gibbon erzählt haben, läßt uns allerdings über das innere Wesen der beiden Personen in ihrem Betragen zu einander recht unklar und ermangelt der schlagenden, tiefen Motivirung für die plötzliche Ermordung des Helmichis durch dessen Geliebte. Rosamunde spielt eine häßliche, abschreckende Rolle und wenn wir sie uns als ein barbarisches Weib darstellen, welches mit dem Dolch und Giftbecher wie ein Kind mit der Puppe spielt, und sofort jeden, dessen sie überdrüssig geworden, mit kalter Ueberlegung und auf die kürzeste Weise aus der Welt schafft, so passen wir sie allerdings der rohen Zeit der Völkerwanderung, der Zeit der Völkerschlächtereien ganz trefflich an. Mit einem solchen Charakter ist aber für das Drama nichts gethan, und es tritt nunmehr an den Dichter die bedeutsame Aufgabe heran, deren Erfüllung allein einen geschichtlichen Stoff für die Poesie reizvoll und fruchtbar macht, die historischen Begebenheiten uns menschlich näher zu bringen und die bloßen Fakta mit einander zu verknüpfen, „die dargebotenen Charaktere aus dem Zufälligen, Wirklichen, einmal Geschehenen herauszuheben, und an dessen Stelle einen gemeingültigen Inhalt zu setzen, der uns als wahrscheinlich und n o t h w e n d i g erscheint.“ (Aristoteles, „Ueber die Dichtkunst“, Cap. 18. 7.) Kruse bringe uns also in seinem fünften Aufzuge die Ueberzeugung bei, daß die Langobardenkönigin aus ihrem Charakter und ihrer Stellung heraus nicht anders handeln konnte, daß die Ermordung des Helmichis als nothwendige Folge aus der Vergangenheit organisch herauswachsen mußte. Ob ihm das gelungen ist, ob er es verstanden haben wird, dunkle Partieen der Geschichte aufzuhellen, während ihn das sonnenklare Licht anderwärts so sehr geblendet hat?!

Auf seinem Zuge nach Italien ließ, wie uns der Dichter erzählt, Alboin die Königin wohlbedeckt und von Helmichis als

„Reisemarschall“ begleitet — poetae ipsissimum verbum — im Rücken des Heeres gemächlich hinterdrein ziehen. Die Wahl des Helmichis ist keine zufällige, denn er hat Rom kennen gelernt und die „feinsten Sitten“ von allen Longobardenführern angenommen; „als Mann für Frauen“ sucht er daher die Königin möglichst zu zerstreuen und zu vergnügen, liest mit der „für Bildung schwärmenden“ Frau die Dichter Latiums, und man weiß auch aus den Zeiten des frommen Mönches Ekkehard und der Francesca von Rimini her, daß solch gemeinschaftliche Dichterlektüre bedenkliche Gefahren in sich birgt. So hat sich auch Helmichis an den schönen Augen Rosamundens entzückt und andererseits in der Königin ein gewisses Faible für sich, den gebildeten Herrn Reisemarschall, entzündet. Bei der Ankunft in Pavia nennt sie ihn ihren „werthen Reisefreund“ und fordert ihn auf, sie auch ferner im Lateinischen zu unterrichten, ja nach der Eroberung von Aquileja, bei der Besichtigung der Trümmer und Schutthaufen hat sich die Königin sogar auf seinen Arm gestützt, — „Das schickt sich nicht,“ sagt Peredeus, — es ist also wohl ein Zeichen von Vertraulichkeit gewesen.

> . . . „Unnahbar ist sie nicht,
> Sie hat mit mir schon insgeheim zu flüstern.
> Aus Heimlichkeit entsteht Vertraulichkeit,
> Und aus Vertraulichkeit das Uebrige —“

prahlt Helmichis ganz unverhohlen vor einer der Frauen der Königin, die nebenbei seine Geliebte ist, und man wundert sich nur darüber, mit welch naiver Unverhohlenheit der kluge Mann seine ehebrecherischen Absichten aller Welt erzählt. Zu Ende eines Besuches, den er der Herrin macht, begleitet ihn diese gnädig und huldvoll bis zur Thür, — und das sollen nicht nach dem Codex unserer modernen Gesellschaft Zeichen von Liebesgunst sein? Wahrlich, die Schlange des Ehebruchs lauert bereits versteckt im Hintergrunde, wenn auch einstweilen noch alles so höflich und anständig hergeht, als lebte man nicht in einer Zeit, da alle Bande gelöst schienen, Reiche über Nacht zusammenstürzten, wilde Völkerschaaren verwüstend hierhin und dorthin zogen, die raffinirteste Sinnlichkeit und feinste Cultur mit der rohesten Barbarei und unbeleckten Natur zusammenstieß, sondern

in der gesittetsten rücksichtsvollsten Berliner Gesellschaft anno 1882 nach Christi Geburt. Der longobardische Don Juan ist nach allem, was wir in den ersten Scenen von ihm erfahren, sehr gebildet, etwas verweichlicht und von den alten rauhen Sitten seines Volkes abgefallen, Epikuräer und verliebter Natur, ein „liebenswürdiger Reisebegleiter“, „freundlich gegen Jedermann, gefällig, höflich“, und „gutmüthig wie alle Bösewichter“, — aber, wenn man der biederen Anna trauen darf, „ohne Herz“. Sieht man von dem letzten Unglück ab, so verfügt er allerdings über eine Reihe entzückender Eigenschaften, welche eine so überspannte Bildungsnärrin, wie Kruse's Rosamunde, bezaubern, hinreißen, auf ewig fesseln müssen. Aber Helmichis ist auch ehrgeizig:

„Die Liebe fängt schon an mir schaal zu schmecken.
Nur heißer Ehrgeiz (?!) würzt das Leben noch.
Mich reizt die Königin und nicht die Frau.
Wenn ich von ihrem Gatten sie befreie,
So reicht sie mir die Hand und ich bin Herr,
Herr über sie und ihre alte Krone . . . .
Ich gehe täglich neben Alboin
Kann ich ihn stoßen, stoß ich ihn gewiß.“

Am Schluß des ersten Aktes haben wir also unser Urtheil ein wenig zu modificiren. Rosamunde ist allerdings in ihren Reisemarschall ein wenig verliebt, da er ein gebildeter, höflicher Mensch ist, Helmichis führt sie aber an der Nase herum, er heuchelt ihr etwas vor, stellt sich nur verliebt, im Grunde aber sucht er nichts als ihre Krone und die Longobardenherrschaft an sich zu reißen.

Im zweiten Akte erfahren wir eigentlich nichts Neues, nur das Eine, daß der Atheismus und Darwinismus am Hofe Alboins geradezu floriren muß. Nicht nur Alboin ist der niedlichste Freigeist von der Welt, der sich zur rechten Stunde noch erinnert, was er der Bildung des neunzehnten Jahrhunderts schuldig ist, auch Helmichis kann sich nicht enthalten, bei der unpassendsten Gelegenheit sein materialistisches Glaubensbekenntniß sich von der Seele zu beten und zu beweisen, daß Häckel nur ein tölpelhafter Nachbeter Helmichis'scher Naturphilosophie ist und dabei nicht einmal den Anstand besitzt, die Quelle seiner Weisheit anzugeben.

„Die Menschen wären allesammt aus Schlamm!"

höhnt Euphrosyne;

Helmichis (eifrig:)

Die Menschen krochen aus dem Schlamm hervor;
Denn die Geschöpfe, die auf Erden leben,
Sie mußten doch aus ihrem Schooße kommen,
Das heißt, so lang er lebenskräftig war,
Und je nachdem die Sonne feuriger
Und milder jenen Lebensschlamm durchwärmte,
Entstanden die Geschöpfe groß und klein.
Die Menschen überheben sich der Affen,
Verachten Mäus' und Ratten und verabscheu'n
Die schönen Schlangen und das Krokodil,
Und sind doch Alle, Alle Kameraden,
Sind lauter Kameraden aus dem Schlamm.

Danke, Herr Schullehrer, Danke, Herr Kruse, Sie haben wirklich schon einmal ein Feuilleton über Häckel's „Natürliche Schöpfungsgeschichte" gelesen! Aber wollen Sie uns das mit Ihrem wohlfeilen Redestrom beweisen? Wollen Sie uns beweisen, daß Sie an Bildung mit einem Manufakturwaarenhändler rivalisiren können, daß Sie „auf der Höhe Ihrer Zeit" stehen oder gar, daß die Materialistische Philosophie schon vor dreizehn Jahrhunderten der Schatz aller Hohlköpfe war? Aber warum sagen Sie das nicht in einer Broschüre, warum quälen Sie das arme Drama damit, sicher der ungehörigste Ablagerungsort solchen Gedankenschuttes?! Darf ich Sie an eine Stelle in Freytags „Technik des Drama's" erinnern, die eines Beweises wohl nicht mehr bedarf!? Wie heißt es da doch gleich auf Seite 235 der dritten Auflage: „Der Dichter soll sich hüten, daß ein modernes Empfinden der Charaktere dem gebildeten Zuschauer nicht im Gegensatz erscheine zu den ihm wohlbekannten Befangenheiten und Eigenthümlichkeiten des Seelenlebens der alten Zeit. Die jungen Dichter verleihen ihren Helden leicht ein Verständniß der eigenen Zeit, eine Gewandtheit über die höchsten Angelegenheiten derselben zu philosophiren und für ihre Thaten solche Gesichtspunkte zu finden, wie sie aus modernen historischen Werken geläufig sind . . . ." Die jungen Dichter, Herr Kruse, wie tendenziös sich das ausnimmt!

Die jungen Dichter, und Sie versifiziren nun schon seit anderthalb Dezennien gedrückt vom Lorbeer des Schillerpreises, — hätten Sie aber wirklich noch nicht die dramatischen Kinderschuhe ausgetreten?!

* * *

Von einer neuen Seite lernen wir Helmichis im dritten und vierten Akt kennen. Hier erscheint er auch vorsichtig, was wir bisher nach der Offenheit, mit der er überall sein Verhältniß zu Rosamunde in die Lüfte hinaus trompetete, eigentlich gar nicht vermuthen sollten. „Allerdings bin ich an Kraft der Glieder ihm fast gleich," verkündet er uns in einem Monolog, „aber Alboin wird von seinem Volke angebetet und ich kann ihn daher nicht gut, wie einen Tyrannen, im Angesicht des Heeres niederstoßen. Gewiß, er muß getödtet werden," sagt er zu Rosamunde auf ihre Aufforderung hin, „denn," — merkwürdiger Grund! — „er weiß, daß ich gebildeter bin als Er, auch ist er dazu noch eifersüchtig auf mich. Aber die That selbst ausführen, — nein Königin! Kommt es doch nur darauf an, daß er falle, aber nicht durch wen. Wahrhaftig, ich bin nicht feige, aber Milchbruder des Königs, dieselbe Brust hat uns beide gesäugt und wenn ich auch nicht an Vorurtheilen hänge" — er thut es gleichwohl — „so darf ihm meine Hand doch nicht brudermörderisch den Streich versetzen." Man sieht, wie scrupulös urplötzlich der gewissenlose Helmichis, der große longobardische Materialist des fünfzehnten Jahrhunderts geworden ist, der geistvolle longobardische Lucian, der sich so erhaben über alle Götter dünkt:

> Mag sein, daß Götter sind, ich läugn' es nicht,
> Doch Niemand hat erlebt und je gesehn,
> Daß aus den Wolken ihre Hand herabgreift,
> Sie kümmern sich nicht um der Menschen Thun;
> Die Welt geht ohne Götter, merkt man wohl,
> Die Götter schlafen.

Vielleicht hat jedoch Kruse mit jenem Charakterzug etwas ganz Besonderes beabsichtigt; er will uns fein zu verstehen geben, daß all das philosophisch sein sollende Geschwätz des Mannes nichts als ein

glatter leichter Firniß ist und doch darunter der barbarischste Aberglaube schlummert. Fein zu verstehen geben? O nein! Die Absicht ist so dick aufgetragen, daß sie verstimmen muß, — und dann! Was interessirt es uns für das Drama, ob Helmichis eine gründliche oder oberflächliche Bildung genossen hat, wenn wir aus seinen Thaten weder eine gründliche noch oberflächliche Bildung erkennen können.

Aber genug! Helmichis will den Mord nicht mit eigener Hand ausführen, und so spinnt er einen Plan aus, einen kunstvollen raffinirten Plan, der das edle Paar unbedingt zu dem gewünschten Ziele führen muß. Die Geschichte berichtet ihn uns ja! Peredeus, ein rauher starker Krieger von altlongobardischem Schlag, liebt Euphrosyne, eine zierliche kokette Zofe der Königin, von griechischer Herkunft. Bei einem zärtlichen Stelldichein vertauscht Rosamunde die Rolle mit dem Mädchen und empfängt an ihrer Statt die derben Liebkosungen des täppischen Bären, der nach longobardischem Rechte dadurch sein Leben verwirkt hat. Die Königin gebraucht ihre Gewalt und läßt dem Unglücklichen nur die Wahl, selber zu sterben oder den König zu morden, — daß er das Letztere vorzieht, dürfen wir ihm als Menschen vergeben. Ein ausgeklügelt feiner Plan, welcher der Schlauheit der geschichtlichen Rosamunde und ihres Helmichis alle Ehre macht, und den Herr Kruse nur gleich aus der Geschichte übernehmen könnte. Er thut es auch — aber nur nicht gleich! Eine Zuthat aus der eigenen Geistesküche muß er noch freigebig spenden, — und richtig, diese eine Zuthat genügt, um Helmichis im Augenblicke zu einem vollkommenen Dummkopfe zu machen. Was ist nämlich sein schlauer Plan bei Kruse? Er stiftet Euphrosyne an, bei einem Stelldichein den guten Peredeus zu küssen, die den Recken dann auch ganz ruhig, als handle es sich um die gleichgültigste Sache von der Welt, auffordert, den König zu ermorden. Das ist alles, das ist die ganze Schlauheit des klugen Mannes Helmichis, der freilich bei unserem Poeten schon überraschendere Beispiele seiner unverfrorenen naiven Unvorsicht gegeben. Natürlich muß solch ein origineller, solch wunderbar feiner Plan auch bei Kruse mißlingen, der sich denn auch schließlich dankbar aneignet, was ihm die Geschichte in den Schooß wirft. Wenn man ein Habenichts

ist, sollte man nicht allzu spröde in der Annahme dargebotener Geschenke sein!

Der Schluß des dritten Aktes endet mit einem inhaltsvollen Gespräche:

„Und wenn der König todt ist?“ fragt Helmichis.

„Ich lebe ja!“ antwortet Rosamunde.

„Aber nur ein Mann kann in dieser wilden Zeit das Scepter fassen.“

„Meinst Du?“ fragt sie, ihn verwundert ansehend. „Nun, es sei,“ nämlich, daß sie ihn heirathen wird.

„Helmichis will sie stürmisch umarmen, sie aber wehrt es ab, indem sie ihm stolz die Rechte entgegenstreckt. Während Helmichis zum Handkusse das Knie beugt, fällt der Vorhang.“

Also wir haben uns schon wieder einmal getäuscht. Wie Helmichis nicht die Königin liebt, sondern nur zur Erlangung der Königskrone benutzt, so ist umgekehrt auch Helmichis trotz seines gebildeten Wesens, trotz seiner vorzüglichen Talente als „werther Reisefreund“ und „Reisemarschall“ der Königin ziemlich gleichgültig und wird von ihr nur als der eventuelle Todtschläger Alboins hoch geschätzt.

Es geht nach der Ermordung dieses Mannes denn auch ziemlich kunterbunt mit den Beiden durcheinander.

Rein menschlich genommen, haben sie das heißersehnte Ziel erreicht, das Hinderniß ist gefallen, Helmichis wird Rosamunde heirathen und sich zum König aufschwingen und Rosamunde keine ernstlichen Bedenken tragen, die Wünsche des feingebildeten Mannes zu erfüllen. Das Warme vom Leichenschmaus giebt kalte Hochzeitsschüsseln! Nein! durchaus nicht. Rosamunde empfindet plötzlich den bitteren Nachgeschmack ihrer Rache.

> „Zwar mit dem Augenblick,
> Wo mit dem blut'gen Schwert in seiner Hand,
> Er kam als Sieger und als Ueberwinder,
> Schön war er da und göttlich anzuschaun!
> So schön war Hermann der Cherusker nur,
> Da er als Sieger vor Thusnelda trat,
> Den Adler schwingend, den eroberten.

Darnach scheint es also, als wenn der schlaue, der heimtückische, der hinterlistige Helmichis und wie sonst all seine Ehrentitel heißen mögen, mit dem nackten bluttriefenden Schwerte durch die mit Volk und Soldaten doch gewiß angefüllten Säle des Palastes gestürzt ist, um sich in der ganzen Glorie seines Mörderthums vor der Mitschuldigen zu zeigen. Wunderbar bei jedem Anderen, aber bei diesem Helmichis nicht!

Leider versucht Rosamunde diesen Augenblick des „feurigsten Entzückens" vergebens in ihrer Seele festzuhalten, „die hohe Flut des Herzens ebbt unaufhaltsam rückwärts" und der „göttlich schöne Cherusker" wird denn auch würdig von der begeisterten Schwärmerin mit einem Pfui der Verachtung eingeführt: „Wie er schleicht und sinnt und spinnt."

Damit wäre das Verhältniß des Helmichis zu seiner Königin auf eine dritte Stufe herabgesunken.

Während im ersten und zweiten Aufzuge alles darauf hindeutet, daß zwischen beiden, wenn auch keine glühende leidenschaftliche, so doch eine vernünftige respektvolle Liebe besteht, während die Königin jede Möglichkeit benutzt, den Mann ihrer Gunst zu versichern, enthüllt uns der dritte Akt urplötzlich, daß beide nur von Nützlichkeitszwecken sich leiten lassen, der fünfte sogar, daß sie sich hassen und verachten. Ja, wenn man uns nur die Brücken zeigen wollte, auf denen dieses seltsame Paar von einer Empfindung zur anderen herüberschwankt! Rosamunde liebt den Helmichis, weil er ein gebildeter Mann ist, — aber von der Bildung, die er in den ersten Akten offenbarte, hat er im letzten noch nichts eingebüßt, auch hat er sein Latein noch nicht verlernt und die Dichter Latiums wird er mit demselben deklamatorischen Geschick vortragen können, wie früher. Wir müssen andere Spuren aufsuchen.

„Die Königin ist stolz und fühlt sich durch die Werbung des Helmichis um ihre Hand in ihrem Hochmuthe verletzt!" Wenn sie uns diesen Hochmuth doch nur früher bewiesen hätte. Ein verheirathetes Weib, welches kein Bedenken trägt, seinem Gatten Hörner aufzusetzen und sich mit dem Ersten Besten in ein Verhältniß einläßt, das nahe an Ehebruch streift, ein Weib, welches um dieses Ersten Besten willen nicht den Tod oder doch die Schmähung und

üble Nachrede fürchtet, soll zu stolz sein, diesen Ersten Besten zu heirathen, — wahrlich, das ist ein merkwürdig und seltsam stolzes Weib, unfaßbar dem gewöhnlichen Menschenverstand. In den Pausen zwischen dem ersten und zweiten, zweiten und dritten Aufzuge, auf den Fahrten durch Italien, bei Aquileja und vor der Eroberung Pavia's muß es sich weniger spröde bewiesen haben, wenn sich Helmichis so laut seiner Gunst rühmt und so frivol von seiner Ehe reden darf.

Und nun gar Verachtung? „Wie er schleicht und sinnt und spinnt." Schleicht, sinnt und spinnt er denn nicht schon im ersten Akte? Hat er sich vielleicht früher als ein streitbarer Achilles, reckenhafter Siegfried in die Brust geworfen? Hat die Königin ihn nicht gerade wegen seines Höflingswesens geliebt? Hat er nicht sogar mit eigener Hand dem König Alboin das Schwert durch den Leib gejagt, da dem Peredeus die Kniee sanken und die Mordwaffe entfiel. Wie kommt es denn eigentlich, daß Rosamunde plötzlich alles das, was sie früher bewunderte, in so düsteren mürrischen Farben ansieht, gerade jetzt, wo ihre Seele nach eigenem Geständniß freudiger schwillt, in Entzückung über den Tod Alboins gerathen ist und eigentlich die ganze Welt, um wie viel mehr den thätigen Freund, in rosenfarbigem Lichte ansehen sollte.

Und dennoch verachtet sie ihn! Sie verachtet ihn und dennoch — o dieses ewige „und dennoch!" — und dennoch beklagt sie sich in dem nächsten Augenblicke darüber, daß er sie nur so kalt und matt wie aus Schicklichkeit umarme. Gerade wie früher; sie haßt Alboin, sie dürstet nach seinem Tode, wie eine rasende Medea und wünscht trotzdem, in jedem Augenblicke von ihm wie von einem zärtlichen Amoroso umschwärmt zu werden.

„Wir müssen fliehen," erklärt Helmichis, „fort aus Pavia, denn schon vermuthet man in uns die Mörder und an Hochzeit und derartige Lappalien ist gar nicht zu denken." „Gut, fliehen wir," entgegnet Rosamunde, ebenso rasch bereit:

> „Doch eh' wir reisen, muß des Priesters Hand
> Uns segnen!"

Eben verachtete sie den Mann und auf einmal will sie ihn heirathen, den schleichenden und spinnenden Helmichis, zur Ab-

wechslung sträubt sich nun dieser dagegen, derselbe, welcher das ganze Drama hindurch eben diese Heirath als einziges Ziel im Auge gehabt hat.

> „Du denkst doch nicht, daß ich das Land mit Dir
> Durchstreichen soll als Abenteurerin . . ."

Anständig, immer anständig und nichts als anständig, zum Teufel mit diesem Anstand und allen Complimentirbüchern, — Complimentirbücher und Rosamunde, diese wilde, leidenschaftliche und rachgierige Barbarin. Aber nein, das Kruse'sche Weibchen denkt an alles: „Vergiß auch nicht den Trauring!" Himmel, daß nur nicht der Trauring vergessen wird.

Helmichis geht ab:

> „Ich bin der Glücklichste der Sterblichen!"

und eben sträubte er sich verzweifelt gegen die Heirath, —

Rosamunde bleibt seufzend zurück:

> „Ich nicht die Glücklichste,"

und ein paar Verse vorher setzte sie alle Hebel in Bewegung, den verachteten, lauen und halben Mann zu heirathen.

Früher dürstete Helmichis nach der Krone, jetzt nach Gold und Silber, wahrhaftig, er sinkt mit reißender Geschwindigkeit.

Zuletzt geht die Trauung nach allen Regeln vor sich. Helmichis kommt zurück:

> „Wo ist der Trauring?"
>
> Helmichis.
>
> Trauring? Ei, ich habe
> Des Ringes wirklich ganz vergessen!
>
> Rosamunde.
>
> So?
> Vergessen? . . . .
> Da nimm (giebt ihm einen Ring)
> und komm, der Priester wartet schon!

Dieser Helmichis ist die köstlichste Parodie, die je geschrieben worden. — Schade nur, daß er sich in Rosamunde getäuscht, die vorsichtiger Weise ein güldnes Ringlein eingesteckt hat. Warum sie ihn trotzdem fortsandte!?

Die letzte Scene spielt in Ravenna bei dem Exarchen, zu dem Rosamunde und Helmichis ihre Zuflucht genommen haben. Helmichis, der die Königin anmeldet, wird ziemlich schroff und kalt empfangen, aber kaum spricht er von seinen Schätzen, so verwandelt sich der gute Longinus wie im Handumdrehen, und der Plan, die Reichthümer für sich zu behalten, entspringt im Nu im Kopfe des spitzbübischen Griechen. Helmichis geht und Rosamunde kommt, Rosamunde, die kurz vorher alles daran setzte, den widerspänstigen Mörder Alboins zu heirathen; schon ist sie wieder — schon wieder! — anderer Meinung, in der Kruse'schen Darstellung eine lustige Possenfigur. „Befreie mich von diesem Helmichis," bittet sie den Exarch, gleich nach den ersten natürlich sehr höflichen Begrüßungen, „von der Tyrannei dieses Knechtes, der sich mir zum Herrn aufwerfen will. Allerdings habe ich ihn heimlich geheirathet, aber nur gegen Schwur und Versprechen, daß er binnen einem Jahre keinen Menschen unser Geheimniß ausplaudern würde, wie er es gegen Dich bereits gethan hat."

Nun ersuche ich Sie noch einmal um eine bündige Antwort, Herr Kruse! Warum wollte denn nun eigentlich Ihre Rosamunde sich unter jeder Bedingung mit dem Helmichis trauen lassen? Liebt sie ihn? Nein! Aber sie mag nicht als Abenteurerin mit ihm umherziehen, mag nicht den Verdacht der Leute auf sich laden, als könnte sie mit ihm in wilder Ehe leben! Thut sie das aber nicht dennoch in den Augen der Welt, wenn sie ihre rituelle kirchliche Trauung für ein Jahr als Geheimniß betrachtet wissen will? Ihr eigenes frauenhaftes Zartgefühl, ihre feine Bildung verbieten es ihr, ohne priesterlichen Segen mit einem fremden Manne zusammenzuleben! Welch höchste Wahrscheinlichkeit! Rosamunde, die Mörderin ihres Gatten, die kaum daß der Leichnam des Erschlagenen kalt geworden, einen neuen Mann in ihr Ehebett ladet, und paar Tage nach dieser Hochzeit kein Bedenken trägt, auch diesen neuen Gatten mir nichts dir nichts ins Jenseits zu befördern, — diese Rosamunde und eine zartfühlende, sittsame, ehrbare deutsche Hausfrau — nein, das macht uns Niemand weiß, nicht Herr Kruse, nicht das ganze Heer seiner lobhudelnden Kritiker.

„Gut", sagt der Exarch, „Helmichis soll beseitigt werden":

„Es ist ein aufgeblas'ner frecher Bursche,
Man merkt's im Hinsehn, daß der Kerl nicht taugt." (Seite 134.)

. . . .

Ich sah ihn gleich für einen Kutscher an. (Seite 134.)

. . . .

Der Kerl muß fort! (Seite 136.)

. . . .

. . . Dieser Lump
Muß rasch beseitigt werden . . . (Seite 136.)

. . . .

Der Mensch! (Seite 137.)

. . . .

Wir wollen jenem Schurken da den Mund
Bevor er weiter plaudert, schon verstopfen. (Seite 137.)

. . . .

Ich werd' Euch von dem Schufte schon befrein. (Seite 138.)

. . . .

Wie jener Schurke Dich verschüchtert hat. (Seite 138.)

. . . .

Was sahst Du an dem selbstzufriednen Tölpel? (Seite 138.)

Rosamunde.

Er ist so fein gebildet!

Exarch.

Meiner Treu,
Er ist in Rom geschoren und gesalbt,
Doch wie ein Pudel halb . . . (Seite 139.)

. . . .

Ein Halbbarbar ist ärger als ein ganzer. (Seite 139.)

Rosamunde bleibt zurück und sieht mit starrer Verwunderung dem Exarchen nach:

Er ist vornehm
Und selbstbewußt. Ein wahrer Fürst der Menschen!
Longinus ist der Spiegel feiner Sitte,
Von welcher Helmichis die Fratze nur.

Na, für eine solche Einfalt danke ich denn aber doch! Ein Mensch, der auf fünf Seiten ein Schimpfwörterlexikon auskramt, um das ihn jedes Höckerweib beneiden könnte, der mit den „aufgeblasener frecher Bursche", „Kerl", „Kutscher", „Lump", „Mensch", „Schurke", „Tölpel", „Pudel", „Halbbarbar" wie mit Schneebällen um sich wirft, und ein Spiegel feiner Sitten — da ist allerdings alles möglich!

Keine Frage auch! Rosamunde, die Alboin erschlagen hat, weil er ihr nicht fein genug erzogen war, welche sich mit Helmichis seiner Bildung wegen verbunden, hat natürlich ohne jedes Zögern beschlossen, den letzteren zu tödten und den Exarchen zu heirathen, sobald sie erkannt, daß dieser der Spiegel feiner Sitte und jener nur ein halbgeschorener barbarischer Pudel. Der reine Bildungswahnsinn! Wenn der so lustig weitergrassirt, wird sich Rosamunde zuletzt noch mit ihrem Complimentirbuch oder doch mindestens mit einem Tanzlehrer verehelichen müssen. Vergessen wir es also nicht, in diesem Augenblicke soll Helmichis getödtet und Longinus geheirathet werden, — im nächsten weiß Kruse aber schon nichts mehr davon. Mit demselben Athemzuge, mit welchem die Königin den Exarchen als wahren Fürst der Menschen preist, verketzert sie ihn auch schon wieder auf die gröbste Weise:

> „Ein Mensch, wie dieser, kann uns schlimmer nicht
> Beleidigen, als wenn er uns getrost
> Für seines Gleichen hält."

Giebt sie noch auf Seite 139 durch ihr Stillschweigen zu verstehen, daß sie mit dem Mordplane des Longinus einverstanden ist, kaum ist der Exarch fort, eine Seite später, bereut sie schon wieder ihr Thun und beschließt, den heimlichen Ehegemahl vor der Heimtücke des Griechen zu retten. Händeringend fleht sie ihn an, sich sein Leben zu erhalten, warnt, beschwört ihn, zu fliehen, ehe es zu spät ist, und ist um ihn besorgt, wie die zärtlichste Mutter um ein trotziges böswilliges Kind. Helmichis hätte nun allen Grund, ihr zu glauben, denn er hat bereits erfahren, daß der Exarch alle Maßregeln getroffen hat, sie in Ravenna zurückzuhalten, aber nein, — ob motivirt oder nicht, wahrscheinlich oder unwahrscheinlich, „gestorben muß werden!" — und so muß Helmichis ganz plötzlich den Mißtrauischen herauskehren und sich in einigen ekelhaft-kindischen Drohungen gegen Rosamunde ergehen. Zur rechten Zeit tritt der Haushofmeister mit zwei Bechern Weins herein. Natürlich wittert die Königin gleich, was dahinter steckt und beschwört stürmisch den Anderen, nicht aus seinem, sondern aus ihrem Pokale zu trinken. Gewiß würde das im gewöhnlichen Leben selbst den vertrauensvollsten, dümmsten

Menschen stutzig machen, und ein Helmichis, der nach eigener Aussage den Longinus durchschaut, der ohne Frage von den Künsten des griechischen Hofes in der Giftmischerei erfahren hat, sollte sich eigentlich wohl bedenken, überhaupt einen der mit so sonderbarer Gastfreundschaft dargebrachten Becher zu leeren, — aber nein, der Kruse'sche Helmichis reißt sich ordentlich um das Bischen Wein, um keinen Preis möchte er es ungetrunken lassen. Bald genug merkt er jedoch die Wirkung, setzt der Königin, von der er sich verrathen glaubt, den Dolch auf die Brust und zwingt ihr den Rest in den Mund. Ein widerliches Zankduett zwischen Beiden schließt sich an diesen Auftritt, dann geht's zu Ende:

Exarch.

Jetzt wird er matt.

Helmichis.

Ich kann mich nicht mehr halten.

Rosamunde.

O Alboin! (Stirbt.)

Helmichis.

Seht wie die Götter walten!

Wohl gemerkt; die Nutzanwendung aus dem Drama zieht Helmichis; bevor er stirbt, wirft er sich noch einmal in die Brust: „Seht wie die Götter walten!" Wo bleibt da Wahrheit, wo bleibt da Natur?

Eine wirre zusammenhangslose Handlung, eine wirre zusammenhangslose Charakteristik, — Trivialität der Personen, kann man noch mehr von einem Dramatiker verlangen?

* * *

Wie Kruse es nicht versteht, seine Dramen innerlich zu vertiefen und zu motiviren, die Charaktere wahr und bedeutend zu gestalten, so läßt er es auch an jeder Feinheit und Zweckmäßigkeit im äußeren Aufbau mangeln.

„Rosamunde" ist eine Tragödie der Rache, die Ausübung dieser Rache daher ihr naturgemäßer Höhepunkt, auf den sich vor allem die Aufmerksamkeit des Zuschauers richtet; bis dahin spannen sich die Nerven der Heldin an, ihre Augen sind vorwärts auf ein

bestimmtes Ziel gerichtet und sie allein drängt die dramatische Handlung diesem Ziele entgegen; sobald sie aber dasselbe erreicht, verliert sie die Führung, treibt nicht mehr, sondern wird getrieben, sucht sich vergebens den Folgen ihrer That entgegenzustemmen, — aber diese Folgen sind stärker als sie und schieben sie unaufhaltsam, unwiderstehlich in die Tiefe hinab. In der „Rosamunde“ bildet den naturgemäßen Höhepunkt, zu dem alles aufsteigt und von dem später alles abfällt, — die tragische Schuld der Heldin, die Ermordung des Königs Alboin. Nun fordert die Technik des Dramas die Verlegung dieses Höhepunktes in den dritten Akt, sobald nicht ganz besondere Gründe dagegen sprechen, — und wenn sich derselbe bei Kruse dennoch erst im vierten Akte zeigt, so ist diese Verschiebung nicht ein berechtigtes Auflehnen gegen ästhetischen Formelkram, sondern nur ein Beweis mehr, daß jenes Verlangen nicht ganz grundlos ist.

Es beweist, daß Kruse der dramatischen Energie völlig ermangelt, daß er das Ziel gänzlich aus den Augen verliert, daß er das Unwesentliche dem Wesentlichen als völlig gleich zur Seite stellt.

Zum Schlusse des zweiten Aktes wissen wir, daß Rosamunde Rache nehmen wird:

„Für diese Schmach, die Du mir angethan,
— — — — nehm ich Rache.“

und zum Schluß des dritten Aktes, ja, da wissen wir nur, daß sie ganz sicher Rache nehmen wird. Und womit sind die vierzig Seiten, die in der Buchausgabe dazwischen liegen, angefüllt? Mit einem lang lang ausgedehnten Versöhnungsversuch, mit Vorbereitungen zur Ermordung Alboins! Akt heißt aber Handlung, Handlung nicht insofern, als er möglichst viel Geschehnisse in sich faßt, wie Mord, Brand und Todschlag, sondern nur in Hinsicht darauf, daß er in der großen Handlung der Tragödie als wesentlich fördernde Einzelhandlung auftritt. Wir wollen also am Schlusse eines jeden Aufzuges dem Ziele um einen mächtigen Schritt näher gekommen sein. Und sind wir das bei Kruse? Ist uns wirklich der Gipfelpunkt des Dramas näher gerückt? Nein, durchaus nicht! Nachdem Rosamunde in fester Weise ihren Entschluß kundgegeben hat, Rache auszuüben, ist die nächste wesentliche That die Rache selbst, —

wie sie dieselbe ausführt, wann, wo, unter welchen Umständen und mit welcher Hülfe eine unwesentliche Nebenfrage, wie Kruse selbst durch den Mund des Helmichis hervorhebt:

„Nur daß er falle, darauf kommt es an,
Und nicht durch wen!"

Ob Rosamunde selber ihrem Gatten den Dolch in das Herz stößt, oder ob ihn Peredeus zur Mittagsstunde mit dem Schwerte niederschlägt, ob Peredeus erst nach langem Kampfe und Zweifel die Hand an seinen König legt oder ob er ein Mörder von Profession ist und zu seiner That, wie zu lustigem Tanze auszieht, ist für das Schicksal Rosamundens unwesentlich und ohne Bedeutung für die Idee des Dramas. Nur als einen Schmuck können wir den Plan des Helmichis auffassen, als eine einzeln für sich interessante Episode, die aber gewiß nicht überwuchern und am wenigsten die hervorragendste Stelle im Drama einnehmen darf, die des dritten Aktes.

Natürlich wirkt diese Verschiebung des dramatischen Mittelpunktes in weiteren Kreisen fort und trägt die Verwirrung auch in alle übrigen Akte hinein. Die Linien fließen durcheinander, die Harmonie löst sich auf, die Spannung verzettelt sich. Mühsam, wie ein Wagen im Sande, schleicht die Handlung keuchend bis zum Höhepunkte herauf, oben kaum angekommen, schießt sie die Böschung hinunter, jählings, ohne Halt, wie ein niedersausender Stein. Gegenseitige Erbitterung, Angst vor Entdeckung, Trauung, Flucht, neue Liebe, neue Mordpläne, Reue, Giftversuch, Tod der Rosamunde und des Helmichis, — das alles rollt sich mit reißender Geschwindigkeit vor unseren Augen ab, und es ist daher nicht allzusehr zu verwundern, wenn bei so vielen und so widersprechenden Gefühlen jede psychologische Motivirung, jede seelische Feinheit zum Teufel geht. Gerade vor der Katastrophe verlangt das Drama noch einen letzten Ruhepunkt, und eine letzte Spannung, damit das Gemüth des Zuschauers einerseits nicht betäubt, andererseits nicht gelangweilt wird. Mit einer letzten Anstrengung wirft sich die tragische Person dem Schicksal, den Folgen seiner Schuld in den Weg, — hält noch einmal den heranrollenden Wagen mit kräftiger Faust an, und auf

einen Augenblick scheint es wirklich, als wollte er übermenschlich stark die bäumenden Rosse zurückdrängen, — aber schon erlahmen seine Kräfte, wird sein Arm schlaff, wanken und brechen die Kniee zusammen, — und über ihn jagt das Schicksal mit donnernden Rädern dahin. Die tragischen Begebenheiten allzusehr zusammengedrängt und aufeinandergehäuft erzeugen in einer naturgemäßen Reaktion des Geistes einen komischen lächerlichen Eindruck, ein nacktes Abfallen der Thatsachen hingegen, ein feiges Ergeben in das Schicksal und haltlose Flucht — Langeweile und Interesselosigkeit. Kruse ist nur zufrieden, wenn er beide Wirkungen mit Geschick zu gleicher Zeit erreichen kann.

Kaum ist Alboin todt, so verlieren Rosamunde und Helmichis den Kopf, werden willenlos vorwärts getrieben, von Fall zu Fall, ohne daß sie auch nur einen energischen Versuch machen, mit entschiedener Kraft festzuhalten, was sie durch ihre Verbrechen erlangt, kühn zu erobern, wonach sie gestrebt haben, — die Krone und Herrschaft über das Longobardenreich. So müssen sie einerseits auf alles Interesse und alle Spannung verzichten, andererseits aber weckt die planlose unmotivirte Häufung der Begebenheiten eine unbeabsichtigte, unfreiwillige Komik in der Seele des Lesers. Und in einer solchen Stimmung läßt die Tragödie den Leser zurück!

Zur Abwechslung dafür wird in den ersten Akten die Handlung auf das Prokrustesbett geschnallt und auseinander gereckt, gerissen und gezogen, bis sie die unnatürliche Ausdehnung erhält, welche Kruse für nothwendig erachtet. Der Bau des Dramas verlangt die energischste Concentration, ein rücksichtsloses Ausscheiden aller Längen und Weitschweifigkeiten, vor allem ein Ausmerzen jeder Scene, welche nicht die Handlung motivirt, weiterfördert oder mit einem für die Idee, den Kern des Dramas charakteristischen Stimmungsbilde begleitet. In Kruse's Rosamundentragödie hingegen werden wir jeden Augenblick zerstreut, aufgehalten, vom Wege abgebracht und auf Bahnen geführt, welche ganz abseits von den Kreisen der Dichtung hinziehen.

So beginnt dieselbe gleich mit einer Volksscene, denn unser Dichter liebt Volksscenen, wie sie Shakespeare geliebt hat, frisch, kräftig und urwüchsig. Aber während das Volk beim Shakespeare

— im „Julius Cäsar“, im „Coriolan“ — bei Goethe im „Egmont“ eine ganz wesentliche in die Handlung eingreifende und als Widerpart der Helden eine bedeutsame Rolle spielt, — fragt man sich vergebens, was das römische Volk in der „Rosamunde“ soll, in welchem Zusammenhange es mit dem tragischen Geschicke Alboins steht und welchen Einfluß es auf dasselbe ausgeübt hat. Kann uns Kruse nicht die dramatische Nothwendigkeit zu seinen Volksscenen nachweisen, und er kann es nicht! — so nehme ich vollberechtigt an, daß er sie nur geschrieben hat, weil sie Shakespeare geschrieben, und daß sie nichts weiter, als Reminiscenzen aus der Lectüre von dessen Römerdramen sind.

Im zweiten Akt verschleppt eine vier Seiten lange Scene zwischen Helmichis und Euphrosyne ganz unnöthiger Weise den Gang der Handlung. Was erfahren wir eigentlich aus derselben? Die Ansichten des Helmichis über die Affenabstammung, Euphrosyne's Klagen über ihre Stellung und zuletzt das Versprechen des Ersteren, das Mädchen um Mitternacht im Maskenkostüm zum Feste abzuholen. Später hören wir jedoch nichts mehr von dieser nächtlichen Extravaganz, und es bleibt ganz der Phantasie des Lesers überlassen, die geheimen Beziehungen dieses wahrscheinlich sehr lustigen Carnevalsscherzes zu der tragischen Geschichte Rosamunden's aufzudecken.

Wie kläglich sich die Scene ausnimmt, in welcher Euphrosyne mir nichts dir nichts den Peredeus zum Morde Alboins auffordert, haben wir bereits erwähnt und zugleich hervorgehoben, daß dieselbe ganz lose in das Drama eingefügt ist. Die Weiterentwickelung des letzteren ist auch nicht durch einen Faden mit ihr verknüpft, Peredeus wird gewonnen, Alboin gemordet, gleichgültig, ob jener Auftritt vorhanden oder nicht, ob Peredeus einmal Nein gesagt hat oder nicht.

Im vierten Aufzuge, vor der Ermordung des Königs tritt Helmichis mit einem „struppigen Gesellen“ auf:

Peredeus.

Wer ist denn das?

Helmichis.

Der? Ein handfester Bursche,

Der mit dem Messer umzugehen weiß.

Peredeus.
Was soll der Kerl?
Helmichis.
Uns helfen.
Peredeus.
Fort mit ihm. (Jagt ihn weg.)

Ja, wozu bringt denn Kruse eigentlich den struppigen Gesellen auf die Bühne, — wozu?

Nach Alboins Tode kommen wir wieder einmal auf die Straße unters Volk, die Leiche Alboins wird unter Gesang vorübergetragen — eine vier Seiten lange Scene! Wozu? Wozu? Kruse will uns doch nicht belehren, daß Alboin auch begraben worden ist?

Auch dafür sehe ich keine dramatische Nothwendigkeit ein, daß sich Helmichis und Rosamunde im fünften Aufzuge erst noch trauen lassen und daß letztere aus Anlaß der Trauung ein langes breites Gespräch mit einem plötzlich auftauchenden Bischof führt.

Das sind ein paar Scenen, aber laßt mich nur nicht weiterzusehen. Oder wie will Kruse die ganze Liebesperiode zwischen Helmichis und Euphrosyne rechtfertigen, welche sich so breit in die Tragödie eindrängt? In welchem Zusammenhange steht sie mit dem Alboin-Rosamundenstreit? Ermordet Helmichis den König etwa aus Eifersucht oder gewinnt Euphrosyne den Peredeus aus Liebe zum Helmichis, und von diesem überredet? Nein und immer wieder Nein! Gleich von Anfang an ist das Mädchen mit dem Gedanken an die Ermordung Alboins völlig vertraut, ja es scheint ihr die gleichgültigste Sache von der Welt, sie mahnt aus eigener Seele heraus die Herrin zur Rache und es bedarf wahrhaftig keiner außerordentlichen Mittel, keiner Liebe, keiner Ueberredung aus geliebtem Munde, um sie zur listigen Buhlerei mit dem Peredeus anzufeuern.

Ja, wenn ich rigoros sein wollte! Wenn ich die ganze Figur des Peredeus für überflüssig hielte. Helmichis behauptet, mit eigener Hand König Alboin nicht tödten zu können, nur Peredeus sei der rechte, der starke Mann, Peredeus müsse gewonnen werden. Und bis er gewonnen wird, darüber gehen vierzehn Seiten im Buche dahin. Vierzehn Seiten! Und wie es schließlich zur That kommt, ermordet nicht Peredeus den Alboin, sondern Helmichis, jener sinkt

reuig dem König zu Füßen, dieser hebt das Schwert und stößt es demselben durch den Rücken! Wozu ist nun eigentlich der Peredeus in das Stück eingefügt, doch nicht blos, um wie ein verliebter Papageno auf der Bühne umherzugirren? Nein, aber die Geschichte meldet ja, ein Peredeus hat Alboin ermordet, und deshalb nimmt Kruse ihn mit, denn er ist in allem sehr pedantisch, nur da nicht, wo es auf den Geist der Geschichte ankommt.

Ein Drittel des ganzen Werkes würde deshalb verschwinden, wollte man all die überflüssige breite Geschwätzigkeit ausmerzen, all die unnützen, nichtssagenden Scenen, — ein Drittel! und damit ginge nicht der Bau des Dramas aus den Fugen?

Und demnach bliebe nichts, auch gar nichts übrig, was ein Wort der Vertheidigung für den Dichter sprechen könnte?

* * *

Vielleicht! Vielleicht spricht seine Sprache für ihn!

„Kruse hat sich", wie Rosenberg, der Kritiker der „Post" bemerkt, „einen Kompromißstyl zwischen dem Schiller'schen Pathos und der Trivialität der modernen Bühnensprache geschaffen. An die Schiller'sche Weise erinnert allerdings wenig mehr als das rhythmische Gewand, streift er dieses ab, — und es wäre anzurathen, da Form und Inhalt dann seltener in Widerspruch träten — so stände er ganz auf dem Boden des Realismus." Realismus?! Heilige Einfalt! So wären Shakespeare, Molière, Grabbe, Hebbel, Ludwig keine Realisten, da sie in Versen geschrieben, so bestände der Realismus des Dramatikers darin, daß er seine Personen in Prosa und nicht in Versen reden läßt? Aber der Kritiker hat etwas Richtiges errathen, schade nur, daß er es so oberflächlich und gedankenlos, so unwahr hingeschrieben hat.

Wie Kruse es versteht, jede Handlung und jeden Charakter in die denkbar tiefste Sphäre der Trivialität und Philisterhaftigkeit hinabzuziehen, wie seine Rosamunde den Eindruck einer nervösen, überspannten Parvenue hinterläßt und Alboin sich als ein gemüthlicher Berliner Hausbesitzer gerirt, so erhebt sich auch seine Sprache nicht über den gewöhnlichen Hausbedarf. Sie ist dürr, unsinnlich, platt und gewöhnlich, wie die Ausdrucksweise eines jeden Dutzend-

menschen. Wenn aber die dramatischen Charaktere groß und bedeutend sein müssen, so soll es auch ihre Sprache sein, — groß und bedeutend, nicht gesucht und geziert. Von einem erhabenen Gefühle ergriffen, wird auch im gewöhnlichen Leben der Mensch durchleuchtet und erwärmt, seine Gehirnfunktionen steigern sich, seine Rede wird anschaulich, dichterisch und bilderreich. Die Leidenschaft, die Liebe, der Ehrgeiz sprechen nicht wie ein Droschkenkutscher, und wenn das Kruse nicht beachtet, so ist das gewiß keine berechtigte Eigenthümlichkeit bei ihm. Kann er keine bessere Sprache dichten, als die der Alltagsposse, so zweifle ich an seiner poetischen Kraft, — will er es nicht, so zweifle ich an seinem Geschmack und Verstand. Ich glaube, er will es nicht besser, weil er es nicht besser kann. Die dümmsten modernsten Redewendungen legt er seinen Helden und Heldinnen in den Mund; hier nur eine Handvoll seiner Trivialitäten, die ich leicht um das Zwanzigfache vermehren könnte: „Frau Rosamunde, wie lebt sie — Denn jetzt mit ihrem Ehgemahl? ... So, so. — Kaum leidlich." (S. 15.) „Schnickschnack!" (S. 16.) „Sprich nicht so roh." (S. 17.) „Das ist Ziererei." (S. 17.) „Du bist ein Mann für Frauen ... Sehr verbunden!" (S. 17.) „Die Königin schwärmt neuerdings für Bildung." (S. 18.) „Hör, unter uns gesagt, mein lieber Freund." (S. 18.) „Ein allerliebstes Kätzchen." (S. 19.) „Der König hatte Sitzung anberaumt." (S. 20.) „Werther Reisefreund!" (S. 22.) „Deine Schicklichkeits- ... Begriffe sind altmodisch, guter Freund ... Das läßt sich auf der Reise nicht beachten." (S. 25.) „Verzeiht, mein gnäd'ger König... Daß, ohne Urlaub eingeholt zu haben ... Ich aus dem Lager weggeblieben bin." (S. 26.) „Sie wird ein wenig schmollen." (S. 27.) „Auf Reisen giebt es keinen liebenswürd'gern ... Begleiter." (S. 36.) „Fräulein Anna." (S. 43.) U. s. w. u. s. w. Um das Zwanzigfache vermehren — habe ich gesagt? Nein, um das Fünfzig-, Hundertfache! Nur noch ein Beispiel, wie die Trivialität auch bis in die kleinsten Einzelheiten eingedrungen ist.

Man weiß, große Dichter überraschen stets durch originelle Gedanken. Aeschylus führte den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler in die griechische Tragödie ein, Heinrich Kruse ist ihr würdiger Jünger. Man weiß, welche große Rolle die Gepäckfrage

in dem modernen Schwanke spielt: da kommen die Leute im Hôtel an, die Diener hinter ihnen, schwere Koffer und Schachteln am Arm. Kruse mußte es als pflichtgetreuen Staatsbürger schmerzen, daß die Helden der Tragödie noch immer wie Landstreicher, ohne Legitimationspapiere, ohne Reisetaschen und Koffer umherlaufen. Diesem tiefgefühlten Mangel hat er endlich abgeholfen. Es ist ganz erklärlich, daß Rosamunde bei ihrem Einzuge in Pavia Gepäck bei sich führte, Toilettenkasten, Promenaden- und Soiréenanzüge, die neuesten Hüte, Pantoffeln für Alboin, Sonnenschirme u. s. w. u. s. w., die gewiß eine Menge von Kisten und Schachteln anfüllten. Was Wunder, wenn die Königin, eine zweite Sarah Bernhardt, für ihre Toiletten Sorge trägt und ihr inhaltsschweres Gespräch mit Helmichis mit einer Warnung an ihre Hofdame schließt:

> Anna, bleib' und sorge
> Für das Gepäck; (im Weggehen:)
> denn Du bist mehr erfahren.

Jedes Ding hat eben seinen Grund. Ich möchte diese Gepäckangelegenheit überhaupt das Leitmotiv des ersten Aktes nennen. Helmichis, der lockere Vogel, küßt Euphrosyne. „In diesem Augenblick kommt Anna mit den Dienerinnen, die Gepäck tragen.“ „Stör' ich auch?“ fragt sie höflich. „O, nicht doch!“ Und beim Weggehen zu den Dienerinnen: „Nehmt die Sachen.“ Daß das Gepäck nur nicht — um Gotteswillen nicht verloren geht, die ganze Tragödie wäre sonst zu Schanden. Jedenfalls ist es ein unverzeihlicher Schnitzer Shakespeare's, daß er Desdemona bei ihrer Ankunft auf Cypern die mitgebrachten Koffer ganz vergessen läßt, und die Jungfrau von Orleans müßte ungemein gewinnen, wenn sie ihre erste Rede vor dem König schlösse:

> „Nicht Vagabundin bin ich, Bettlerin,
> Nein Sire, von guter Herkunft, — hier (Papiere hervorziehend) mein Taufschein,
> Der Amtmann hat ihn selber unterschrieben.
> König (die Papiere entfaltend):
> Beim heil'gen Gott, sie kann sich legitimiren.

Nun denke man sich all diese trivialen, nicht realistischen (sonst wehe dir, armer Realismus!) Redensarten in die edle Form des

Blankverses gegossen. Verses, wenn es schon ein Vers ist, daß mit unerschütterlicher Regelmäßigkeit eine unbetonte Silbe von einer betonten Silbe gefolgt wird. Was weiß Kruse von einer Fülle des Verses, von schönen tönenden und farbigen Vokalen, von einer Präcision des Ausdrucks. Wenn nur der Jambus da ist, wenn nur der Vers die richtige Anzahl von zehn und elf Silben hat. Um das zu erreichen, reckt er die Worte gegen allen Sprachgebrauch auseinander, — schreibt verlanget statt verlangt (S. 31), verschonet (S. 34), hasset (S. 36), fehlet (S. 39) u. s. w. — lauter gräßliche, farblose E, — schenkt uns auch nicht die überflüssigen Hülfszeitwörter und schrecklichen Infinitivconstruktionen, welche den Versen ein so prosaisches, geschwätziges Ansehen und klappernden Klang verleihen:

„Ihr Vater war im Kampf erschlagen worden“ ... (S. 15.)
..... „Sie dachte schon
Im Thore vom Gemahl begrüßt zu werden“ ... (S. 19.)
..... „daß kaum es noch
Anzugehören schien den Lebenden“ ... (S. 25.)
... „ohne Urlaub eingeholt zu haben“ ... (S. 26.)
... „die Zucht ist leider schon gelockert worden“ ... (S. 26.); —

— haut die Grammatik in die Pfanne:

„Aus edler Feinde Haupt beim hohen Mahl
Den Trank krebenzt zu haben, ist der Brauch
Seit Odins Zeiten bei den Königen.“ (S. 16.),

wo es doch entweder „zu kredenzen“ oder „kredenzt zu bekommen“ heißen muß,

„Nimm Dich
In Acht, in diese Grube nicht zu fallen“, — (S. 19.)

nein, es heißt, „in diese Grube zu fallen“;
— und schwitzt die nothwendigen Arsen und Thesen mit nichtssagenden Ohs und Ha's, mit elenden Flickworten heraus:

„Das nehm' ich einem Menschen gar nicht übel,
Wenn er mich todt schlägt.“ (S. 16.)
.....
„Doch schändlich ist es mit dem Schädel ...
Peredeus: Wie?“ (S. 16.)
„Er hatt' ein Reich ja grade zu erobern.“ (S. 17.)
„Er konnte ja nicht besser für sie sorgen.“ (S. 17.)

„Ihr wißt, mich widert diese Rohheit an,
Von der ich täglich Zeuge sein muß . . .
Peredeus: O!" (S. 20.)
„Wie? Steh ich nicht in Flammen? Hahaha!" (S. 148.)

U. s. w. u. s. w. Wahrlich, der richtige Jambentrapp, das richtige Strohdreschen, bei dem man sich nach einer kecken Uregelmäßigkeit, einem flüchtigen Daktylus, einem feurigen Anapäst wie nach einem Trunk Wasser in endloser Wüste sehnt.

Unleidlich sind Kruse's Wortwitze, an denen schon Lindau keinen Geschmack finden konnte. Wie trivial und abgeschmackt klingt es z. B., wenn Peredeus die Einwohner von Pavia — „Paviane" nennt, wie platt und fade, wenn Rosamunde in hoher Erregung Helmichis entgegenschleudert:

„Ich will nicht hoffen, daß die Schätze Dich
Mehr kümmern als Dein Schatz" . . . (S. 137.)

als sie selbst nämlich, Braut, Liebchen, Schätzchen. Ein derartiges abgebrauchtes nichtssagendes Gassenwortspiel denke man sich nun mit großem Pathos, mit aller Gewalt der Leidenschaft hervorgestoßen, — und man begreift die absolute Ohnmacht dieses vielgerühmten Dramatikers.

Oder man höre eine Sentenz:

„Gutmüthig sind die Bösewichter alle." (S. 36.)

Gutmüthig vielleicht bei dem gutmüthigen Herrn Kruse; ein gutmüthiger Tourville, ein gutmüthiger Thürolf, eine gutmüthige Madame Gesche, — o ja, die Verbrecher sind alle gutmüthig, und nur die Andern so unverschämt, sich von den gutmüthigen Leuten nicht so gutmüthig todtschlagen zu lassen.

Oder man höre andere Weisheiten, blitzblank, neu und originell aus dem Munde des wegen seiner Sentenzen so hochangesehenen Heinrich Kruse, eine kindliche Spielerei, wie die folgende:

„An Etwas, das uns fehlet, fehlt's uns nie" . . . (S. 39.)

und Trivialitäten:

„Das Leben übertrifft das Seelenlose," (S. 39.)
. . . „Wen allzusehr das Schicksal überhäuft
Mit seinen Gaben, der ist minder kaum,
Als der, an dem es kargte, zu bedauern." (S. 59.), —

einen geschmacklosen Chauvinismus:

„Denn deutsch und tapfer sein ist einerlei." (S. 30.)

Wahrlich, hat man einmal angefangen, sich derartige Stellen anzustreichen und die Sprache wenn auch nur flüchtig nach ihren besonderen Reizen zu untersuchen, so strömt der Reichthum an originellen Schönheiten auch schon geradezu betäubend und erdrückend nieder.

Emerson, glaube ich, will die Größe des Dichters nach der Fülle, Kraft und Schönheit seiner Bilder beurtheilen. Armer Kruse, wenn er unter solche Finger geriethe! Sein ganzes Rosamundendrama, und das mag immer an 3000 Verse enthalten, bietet etwa eine Auswahl von — reichlich gezählt — fünfunddreißig Vergleichen und Bildern, — ein Bild also unter etwa achtzig Versen. Shakespeare dürfte damit nicht zufrieden gewesen sein. Aber auch diese wenigen Bilder machen nicht den Eindruck, als wenn sie sich dem Poeten mit ursprünglicher Gewalt aufgedrängt hätten, als wenn sie wie die Blüthen aus dem Stamm, organisch aus seiner Sprache hervorgewachsen wären, sondern sie sind erzwungen, aufgenäht, wie Seidenfetzen auf ein Bettlerkleid. Ihr Dichter weiß es aus der Poetik, daß schöne Bilder ein Schmuck der Rede sind, er erinnert sich zuweilen dieser Vorschrift, und gewaltsam peitscht er den Geist zu einer höheren Kraftanstrengung an. Wenn seine Vergleiche einmal nicht gewöhnlich und trivial sind, so sind sie sicher forcirt, gezwungen, oder auch unwahr. Forcirt ist es, wenn Helmichis in Erinnerung an Hebbel'sche Sprache vom Peredeus sagt:

„Du bist so Einer, der sich auf den Schnee wirft,
Und schnarcht, als schlief er auf der Bärenhaut,
Und den, der unter'n Kopf sich einen Schneeball
Als Kissen hinlegt, einen Weichling schillt." (S. 14.)

übertrieben und manierirt, wenn Rosamunde den Helmichis, der ihr die Nachricht von der Ermordung Alboins hinterbringt, mit Hermann vergleicht:

„Schön war er da und göttlich anzuschaun,
Da er als Sieger vor Thusnelda trat,
Den Adler schwingend, den eroberten."

Der „schleichende, sinnende und spinnende Helmichis", der feige heimtückische Mörder, und der stolze Besieger der Römer, — die Zusammenstellung muthet kurios an.

Auch an direkten Reminiscenzen ist kein Mangel.

Ich will nicht hervorheben, daß Alboin schon Heine'sche Gedichte kennt und fast wörtlich seinem großen Nachfolger vordichtet:

„Peitscht mich mit Nesseln, laßt mich nur nicht warten,
Ich kann nicht länger warten,"

aber eine andere große Stelle scheint mir zu charakteristisch, als daß ich sie übergehen dürfte.

Sie befindet sich im fünften Akte, im zweiten Auftritte. Helmichis ist in größter Aufregung, denn schon vermuthet das Volk die wahren Mörder, schon ist alles verloren und Flucht die einzige Rettung. Helmichis drängt die Königin mit heftigen Worten, sich zu entschließen und bricht plötzlich in eine begeisterte Schilderung von Byzanz aus:

. . . „Wir ziehn
Nach aller Künste Hauptstadt, nach Byzanz.
. . . . . .
. . . . . .
Dort wo die Kuppel der Sophieenkirche
Leicht über allen hohen Säulen schwebt,
Als hätten Engel sie herabgelassen
An goldnen Ketten aus des Himmels Dom,
Der Hippodrom und tausend Wunder glänzen,
Um überstrahlt zu werden vom Palast,
Worin der Kaiser wohnt, der Herr der Welt,
Am Bosporus, wo sich Natur und Kunst
Vermählen und der Garten Gottes lacht:
Dorthin, Geliebte, dorthin laß uns gehn!
Nur wer Byzanz sah, hat die Welt gesehn!

Nicht wahr, die Stelle ist Gemeingut der Nation geworden, — oder doch, sollte es nicht diese Stelle sein, sollte uns vielleicht ein fünfzehnjähriger Sekundaner belehren können, daß Mortimer gerade so vor Maria Stuart spricht, nur daß er Byzanz Rom, die Sophieenkirche St. Petri Dom, den Kaiser Papst nennt, — sollte nicht eine sechzehnjährige Tochter gebildeter Stände bei den letzten Versen singend einfallen:

„Dorthin, dorthin, — dahin, dahin
Möcht' ich mit Dir, o mein Geliebter ziehn."

Ja, wenn diese schönen, klingenden Worte nur in die Situation hineinpaßten; aber nein, es sind aufgenähte bunte Läppchen, wie Kruse's Vergleiche, aufgenäht an beliebiger Stelle, ob sie hingehören oder nicht. Kaum hat Helmichis mit seinen Phrasen geendet, so bricht Rosamunde begeistert aus:

„Du reißt mich hin! Wohlan, wir wollen fliehn!"

Aber, die Unglücklichen sind doch keine Vergnügungsreisende, die nach Byzanz übersiedeln, weil es dort viel zu sehen giebt und weil man dort schön leben kann. Nein, sie fliehen, weil sie die verdammte Nothwendigkeit treibt, weil, wenn sie nicht im Augenblick ihre Sachen schnüren, die Longobarden mit nackten Schwertern gegen sie andringen und Buhle und Buhlin zu Boden schlagen. In solchen Augenblicken hat man auch gerade Zeit, an schöne Kirchen, Statuen und sonstige Sehenswürdigkeiten zu denken ...

Die Sprache Kruse's ist für ihn durchaus charakteristisch, und sie ergänzt das Bild, welches wir uns nach den früheren Abschnitten von ihm gemacht haben; einerseits weitschweifig, trivial und platt, andererseits hohl und leer, gespreizt, unwahr und marktschreierisch aufgeputzt, — was unsere Kritiker Schiller'sches Pathos nennen, — so ist sie das würdige Gefäß, in welches unser Dichter seine Gedanken gießt. Ein irdener Topf und laues abgestandenes Wasser! Was will man mehr?

* * *

Wie ich sehe, wird meine Kritik eine Abhandlung und ich will mich daher beschränken, so gut es möglich ist und nicht alles, was mir noch auf der Seele brennt, von mir laden. Ich müßte sonst des Näheren eingehen auf den Umstand, daß Kruse seine Charakteristik durchweg auf Schilderungen basirt, welche die Helden selbst von sich geben, oder mit denen ihre Freunde und Gegner uns erfreuen, fast niemals entwickeln sich die Charaktere vor unsren Augen aus Thaten und Handlungen. Du bist das und das, so und so, ich bin dies und dies, so und so, sagt Einer zum Andern und natürlich entspricht am Ende die Handlungsweise der Personen niemals ihren

Schilderungen. Herr Peredeus spielt sich mit Vorliebe als den deutschen Bären auf, als den grimmigen Weiberfeind, und das erste hübsche Lärvchen, das er auf offener Scene erblickt, schlägt ihn so in Fesseln, daß er bis zum Königsmord getrieben wird.

Weiter müßte ich eingehen auf die Art und Weise, wie Kruse mit Volksscenen zu prunken sucht; daß er sie bloß deshalb verwendet, weil Shakespeare sie verwendet, und daß sie fast immer unnöthig sind, habe ich schon erwähnt, unglaublich ist aber auch, wie bar jeder körnigen Realität sie sind.

König Alboin zieht in Pavia ein, das er nach dreijähriger furchtbarer Belagerung erobert hat. Der Hunger hat die unglücklichen Bewohner gezwungen, sich auf Gnade und Ungnade einem grausamen, barbarischen Sieger zu ergeben, der, wie Kruse selbst hervorhebt, geschworen hat, nicht das Kind im Mutterleibe zu verschonen. Und nun höre man diesen ausgelassenen, spottenden und Witze reißenden Pöbel Kruse's an.

Zweiter Bürger.

Ich steig, um besser zu sehen, auf den Triumphbogen.

Erster Bürger.

Laß das! Der Triumphbogen ist zwar neu angestrichen, aber morsch und wacklig; er ist schon vor Theodorichs Zeiten in Gebrauch gewesen.

Dritter Bürger.

Diese Longobarden sollen noch roher sein als die Gothen, wilder als die deutsche Wildheit.

Erster Bürger.

Wir werden diesen Bärenhäutern schon Lebensart beibringen, wie den andern vor ihnen. Sie werden unsere Sitte und Sprache annehmen, und so sind wir zuletzt doch die Sieger.

Das ist denn doch zu toll! Gerade als ob dieser erste Bürger die modernen Historiker studirt hätte! Diese Leute wissen offenbar, daß sie es nur mit einem Kruse'schen Alboin zu thun haben, mit einem gemüthlichen Poltron, und diese Leute wissen von Hunger ebensowenig, wie Herr Kruse, wenn er mit guten Freunden Tafel hält. Einen Blick nur, lieber Herr, werfen Sie bei Gelegenheit in die „Makkabäer" Otto Ludwigs, dann werden Sie lernen, wie ein ausgehungertes Volk zagt, wüthet und verzweifelt. Einen flüchtigen Blick

nur! Sie schreiben aus dem Shakespeare ab, und es ist Ihnen ganz einerlei, wo Sie das Abgeschriebene unterbringen.

Ja, ich könnte noch auf vieles, vieles Andere eingehen, aber ich bin es satt, diese Impotenz weiter zu verfolgen, diesen Dramatiker in Schlafrock und Pantoffeln noch weiter ins helle Tageslicht zu zerren, ich glaube, ich habe meine Pflicht gethan und damit genug. Quälen will ich weder ihn, noch das Publikum, noch mich, — wer nach all dem, was ich angeführt habe, noch immer nicht einsieht, wie es mit dem Dramatiker Heinrich Kruse bestellt ist, den zu überzeugen, verzichte ich. Mit dem Dramatiker? Ich könnte auch geradezu sagen mit dem Dichter, aber das erstere genügt mir heute. Und dieser Mann hat noch dazu das Geschick, am Ostseestrande geboren zu sein, so daß man unwillkürlich veranlaßt wird, an Urwüchsigkeit, Unendlichkeit, Herbheit und schneidige Schärfe zu denken, wenn man seinen Namen hört, — o Weltenschöpfer, auch Du hast also Lust an Parodien, aber Deine Parodien sind bitter.

* * *

Wahrhaftig! nullum annum sine tragoedia! Während die vorliegenden Bogen sich unter der Presse befanden, hat Kruse ein neues Trauerspiel „Witzlaff von Rügen" erscheinen lassen. Warum muß es nur gerade die unglückliche Tragödie sein, an die sich der werthe Herr wie mit liebenden Armen klammert, warum entscheidet er sich nicht für Idyll, Schäferspiel oder Posse! Die Tragödie kann eher ein Uebermaß von Kraft, Schwung und Leidenschaft vertragen, als ein Halbmaß, die Tragödie vor allem erfordert jene dämonische Seelenanlage, an welche Shakespeare dachte, wenn er von des Dichters schönem Wahnsinn phantasirt, sie ist wie ein Strom, den Frühlingsregen und Bergwasser schwellen. Fühlen Sie es denn selbst nicht, Herr Kruse, wie blut- und glutlos der dramatische Drang durch ihre Adern rinnt, wie Ihnen alles fehlt, was dämonisch oder leidenschaftlich heißen könnte, wie dünn der Aufguß ist, den Sie uns aus dem bischen Theïn Ihrer Poesie und dem vielen, vielen Wasser Ihrer philosophischen und historischen Kenntnisse zubereiten,

fühlen Sie das denn selbst nicht? Nun, so will ich es Ihnen zurufen und Ihrem Publikum: Ein Mann, der es versteht, historische Gestalten wie Alboin und Rosamunden derart zu verwässern, wie Sie es gethan, der wird niemals tragisch empfinden, ob er die Ostsee oder das adriatische Meer als Hintergrund verwendet, dem sollte es als eins seiner unverbrüchlichsten Gebote gelten „Hand ab von der Tragödie!“

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Zweites Heft.

Offener Brief an den Fürsten Bismarck.
Paul Lindau als Kritiker.
Für und gegen Zola.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1882.

Offener Brief an den Fürsten Bismarck.

Ew. Durchlaucht haben es zu verschiedenen Malen im Parlamente wie in Privatkreisen ausgesprochen, daß Ihr Streben sich darauf beschränke, das deutsche Reich in seinen Fundamenten und Mauern festzugründen, allenfalls es wohnlich zu gestalten, daß Sie es jedoch anderen Männern, anderen Geschlechtern überlassen müßten, dem Gebäude durch Ornamente und Ausstattung inneren wie äußeren Glanz zu verleihen.

Gewiß, jene Beschränkung faßt einen Thatraum in sich, welcher wohl ein Leben auszufüllen vermag. Und doch bin ich der Ansicht, jene Aeußerungen sollen nicht dahin verstanden werden, daß Ew. Durchlaucht und das Geschlecht der Gegenwart die höchsten Ziele einer Volksentwicklung zur Zeit ganz außer Acht lassen dürften. Diese höchsten Ziele aber sind in der Wissenschaft, in der Kunst und in der Literatur eingeschlossen und daß neben den politischen und socialen Einrichtungen auch eine neue, gesunde und zielbewußte Pflege der idealeren Kulturkräfte schon heute anzubahnen ist, das kann dem Baumeister des Reiches nicht entgangen sein. Jene Einrichtungen sollen unsre Stärke bilden, diese Pflege aber unser Glück, jene sollen gleichsam der Wohlfahrt des Leibes dienen, diese dem Wohlbefinden der Seele, denn wie die Vollkommenheit des Individuums, so beruht auch die des Staates auf der harmonischen Ausbildung aller Kräfte, die in ihm ruhen. Jede Einseitigkeit tödtet ein Volk, Sparta ging durch den Mangel an ästhetischer Kultur, Athen durch die Ueberfeinerung derselben zu Grunde. Es mag Zeiten geben, in denen es nothwendig erscheint, die höchste Sorgfalt auf die Sicherung der äußeren Macht zu

verwenden, aber stets muß es möglich sein, mit ihr die Rücksichtnahme auf die lebendigen Interessen des Geistes zu vereinigen.

Inwieweit dies letztere im gegenwärtigen Deutschland bezüglich der Wissenschaft, der Musik und der bildenden Künste geschieht, das zu untersuchen ist meine Aufgabe nicht, — für die Literatur, so viel steht außer Frage, thut der Staat (weder das Reich noch die Einzelländer, denn die Munifizenz der Fürsten kommt hier nicht in Betracht) nichts, nichts, nichts. Gleichwol bildet die Literatur das eigentlich Unsterbliche eines Volkes, mit ihr hat es vor der Nachwelt seinen Werth, seine Bedeutung, sein Daseinsrecht zu bezeugen. Unsere Schriftsteller jedoch, unsere Dichter, die Vertreter der Literatur, sind allem inneren Selbstbewußtsein zum Trotz, ein bescheidenes, ich möchte sagen blödes Völkchen, uneigennützig treten sie ein für die Forderungen aller Welt, bald Dieses, bald Jenes, und für sich selbst begehren sie nichts. Ja, bei Manchem gilt es für ein Axiom, daß die Literatur niemals eine Förderung vom Staate erwarten dürfe, sowie es früher ein allgemeiner Grundsatz war, daß Dichten und Darben noch tieferen Zusammenhang hätten, als bloß die Alliteration.

Elf Jahre sind nunmehr vergangen, seit aus dem Chaos des großen Krieges das neue Reich emporstieg. Wer gedenkt nicht mit Wehmuth jener Tage, deren Begeisterung auf allen Gebieten das Höchste erhoffte und es wie im Sturme erreichen wollte. Auch die Literatur sollte einer neuen Blüthezeit entgegengehen, nationale Epen, nationale Dramen, nationale Theater erwartete man von einem Tage zum andern. Die Entnüchterung folgte bald, man hatte eben vergessen, daß nicht die Alten, die Langbewährten, die Fertigen plötzlich in einem neuen Geiste schreiben, von einem neuen Lichte durchglüht ihre Manier, ihre Ideale ändern würden, sondern daß erst die Jugend heranwachsen müsse, deren Geist unter dem Einfluß der gewaltigen Ereignisse gehämmert und geschmiedet worden.

Nun aber ist die Zeit gekommen, wo diese Jugend hervortritt, — ob sie etwas leisten wird, ist noch die Frage, — aber sie ist da und pocht an.

Es ist wahr, unsere Väter haben eine herrliche Literatur geschaffen und nicht gesorgt, ob der Staat ihnen Hülfe leisten werde.

Aber warum? Sie hatten keinen Staat, kein Vaterland. Bitter genug haben sie das empfunden, als Klopstock nach Dänemark auswandern mußte, als Schiller und Wieland und wie sie alle heißen mögen, genöthigt waren, in die Enge kleiner Fürstenhöfe sich zu flüchten.

Wie jedes andere Lebensgebiet, so muß auch die Literatur auf dem nationalen Staate basiren und aus seiner Kraft die ihre saugen, denn im anderen Falle treten Fürsten und Mäzenaten an Stelle des Staates und die Entfaltung der Literatur wird einseitig und gedrückt.

Sie hatten keinen Staat, kein Vaterland. Wir aber sind Kinder einer Nation geworden und deshalb verlangen wir, was Jene entbehren mußten, denn der nationale Staat ist der Literatur die gleiche Achtung und Hülfe schuldig, die er (freilich durch die Kanäle der partikularen Bundesglieder) der Kirche und Schule, theilweise auch der Kunst und Wissenschaft gewährt.

Anfänge einer solchen Staatshülfe sind allerdings in Deutschland vorhanden, oder sollte nicht die Gesetzgebung über das Urheberrecht, sollten nicht die literarischen Conventionen mit mehreren fremden Staaten als solche zu bezeichnen sein! Aber das ist auch alles.

Wie wenig Achtung der Staat hegt vor der Literatur und den Kunstzweigen, die mit ihr zusammenhängen, das bezeugt die Thatsache, daß die Gewerbe-Gesetzgebung auch das Theater umfaßt, eine Verquickung des Reinpraktischen und des Aesthetisch-Kulturellen, aus welcher eine ganze Reihe von Mißständen für die Bühne entsprungen ist. Wol als Entschädigung für diese Rücksichtslosigkeit ist die liebevolle Rücksichtnahme zu betrachten, mit welcher — wenigstens in Preußen — die Theatercensur noch immer beibehalten und gehandhabt wird, obwol es gar keinen durchschlagenden Grund gibt, Bücher- und Theatercensur zu trennen, die eine aufzuheben und die andere zu bewahren. Gerade das Theater, das vor allem ein Spiegelbild der Zeit, nicht ihrer äußeren Zustände, sondern ihres Geistes bieten soll, leidet unter einer kleinlichen Ueberwachung ganz besonders, zumal wenn diese Ueberwachung der in ästhetischen Dingen nicht immer feinfühligen Polizei anvertraut ist. Allerdings ist es

möglich, daß ein Drama heftige und erschütternde Wirkungen auszuüben vermag, aber dann tragen doch die Zustände, welche es schildert, die Schuld, nicht der Dichter, dann censire man also jene.

Zum mindesten aber sollte dem Rechte, das der Staat in der Censur für sich in Anspruch nimmt, eine Pflicht gegenüberstehen, nämlich die Subvention des Theaters. Ich weiß, welche horrende Anschauungen man mit dem Begriffe „Staatstheater" verbindet, gleichwol sehe ich für die Entwicklung der deutschen Bühne, wenigstens ihrer heutigen Lage nach, kein dauernd Heil, als in einer geordneten Staatshülfe. Die Hoftheater, welche sich einer stetigen Subvention (seitens der Fürsten) erfreuen, sind gezwungen, exklusiv zu bleiben und Rücksichten zu nehmen, die auf eine emporblühende Bühnendichtung gleich giftigem Mehlthau wirken, deshalb hat der Staat diejenigen Privatunternehmungen zu unterstützen und sicher zu stellen, welche ein wahrhaft künstlerisches Streben und eine schaffenskräftige, strenge Leitung verrathen. Des Näheren einlassen kann ich mich auf diese Frage, auf Gründe und Gegengründe, nicht, denn mein Brief ist kein Exposé, sondern nur ein Mittel, die öffentliche Diskussion wachzurufen.

Nicht allein das Theater aber, sondern auch andere literarische Unternehmungen haben dasselbe Recht, wie archäologische Ausgrabungen und geographische Expeditionen, Unterstützung vom Staate zu heischen, ich meine vor allem Zeitschriften, Jahrbücher u. dgl. m., welche in hervorragender Weise geeignet erscheinen, Hochschulen ästhetischer Kultur zu bilden oder die Strömungen der Gegenwart wiederzuspiegeln. Strittiger möchte die Frage sein, ob es auch angezeigt und durchzuführen wäre, Talenten, welche sich in irgend einer Weise als solche bewährt haben, zur Hülfe zu kommen; ich glaube auch diese Frage bejahen zu dürfen. Jedes Talent, das aus dürftigen Verhältnissen hervorgegangen ist, gelangt im Laufe seiner Entwicklung zu einem Punkte, wo es sich zu einer gewissen Höhe durchgekämpft hat und nun einer freien, ungestörten Muße bedarf, um wahrhaft Ausgestaltetes und Harmonisches zu schaffen. Diese Muße kann ihm nur der Staat gewähren; wohl gibt es allerlei Stiftungen, welche diese Aufgabe haben sollten, aber diese scheinen

sämmtlich mit der Zeit zu Versorgungsanstalten für Wittwen und Waisen zu werden, die lebendige Literatur hat fast nichts von ihnen.

Der Einwand, daß eine Staatshülfe, wie ich sie mir denke, unbedingt zu einer Staatsliteratur führen müsse, schreckt mich nicht, denn ich fürchte nicht, daß ein allzustarker Einfluß politischer Strömungen auf die Literatur ein nothwendiges Correlat zu jener Hülfe bilden würde, sobald diese nur nicht als Almosen, sondern als planmäßig in den Rahmen der gesammten Staatsfürsorge eingefügtes Glied aufgefaßt wird. Die Geschichte der letzten Jahre sollte denn doch das eine klargelegt haben, daß es Zeit ist, in dem Staate etwas Höheres zu sehen, als eine Zwangsanstalt, welche alles Individuale zu erdrücken sucht; jedenfalls bietet eine Staatsliteratur, auch das Schlimmste angenommen, die Möglichkeit einer weiteren, freieren Entfaltung, als eine Hofliteratur, die von der Gnade der Medici, Este u. s. w. zehrt.

Wichtiger ist der Einwand: Wie soll der Staat erkennen, wo die Hülfe erforderlich, wo heilsam ist? Dazu hat er weder Zeit noch Organe.

Nun, das ist gerade der Uebelstand, der mir den Anlaß zu diesen Zeilen gegeben hat. Soll Deutschlands Kultur jene Höhe erreichen, welche dem Streben seiner besten Söhne gebührt und welche es erreichen muß, um seine Stellung im Rathe der Nationen zu behaupten, so ist es nöthig, ein besonderes Reichsamt für Literatur, Theater, Wissenschaft und Künste zu kreiren. Das sind vier Gebiete, so umfassend und so bedeutsam, daß sie von den Ministerien des Cultus nicht mit der gehörigen Sorgfalt behandelt werden können, das sind aber auch Gebiete, welche nichts speciell Preußisches, Sächsisches oder Bayrisches bilden, sondern ein Allgemeines, Deutsches, dessen Pflege nicht den Partikularstaaten, sondern dem Reiche gehört. Es braucht mir Niemand zu sagen, daß mein Verlangen nicht viel besser, als utopisch ist. Wo sind die Gelder, wo ist die Bereitwilligkeit der Einzelstaaten, eine Einrichtung herbeizuführen, welche so viele grundstürzende Aenderungen im Gefolge haben müßte?

Immerhin, nur der Zielpunkt kann vorläufig noch als utopisch erscheinen, aber ein erster, zweiter und dritter Schritt auf dem Wege

dahin, liegt schon gegenwärtig keineswegs außerhalb des Bereiches der Möglichkeit.

Mir genügt es, das Ziel bezeichnet und einige Anregungen zur Annäherung an dasselbe geboten zu haben, vielleicht fallen nicht alle Samenkörner in's Gestrüpp.

Möge es Ew. Durchlaucht gefallen, diese wenigen Zeilen in dem Sinne zu lesen, in welchem sie geschrieben sind und sie anzunehmen als einen Ausdruck des Vertrauens, daß Ihnen jede Aeußerung, welche auf irgend einem Gebiete zu des Vaterlandes Wohl gemeint ist, auch wenn Sie ihr für den Augenblick keine Berechtigung und Gültigkeit zuerkennen, willkommen sein werde.

Paul Lindau als Kritiker.

Noch keine drei Lustren sind vorübergegangen, seitdem Paul Lindau zum ersten Male die allgemeine Aufmerksamkeit des literarischen Deutschlands auf sich lenkte und mit einigen kecken Rippenstößen in die erste Reihe unserer Schriftsteller vordrang. Unter der Maske eines deutschen Kleinstädters und von dem wohligen Schleier der Anonymität doppelt verhüllt, war der muthige Autor auf die Fliegenjagd ausgezogen und hatte in seinen Netzen einige der harmlosesten Exemplare eingefangen, die bis dahin ziemlich unbeachtet in den Zweigen des deutschen Dichterwaldes umhergeschnurrt. Unter himmlischem Wohlbehagen riß er, kühn wie der Schneider aus dem Märchen „Sieben auf einen Schlag“ den unglückseligen Geschöpfen Beine und Arme aus, um sie dann auf eine Nadel zu spießen und die Zappelnden mit einer eleganten Verbeugung dem verehrlichen Publikum zu präsentiren.

Gewiß war es Niemandem verborgen, daß der fliegentödtende Kleinstädter derart gerade keine welterschütternden Alexanderthaten ausführte, aber das Ganze schien auch nur den Anspruch auf einen Spaß zu erheben, den man sich ohne moralische Beklemmungen und ohne Mitleid mit den kläglichen Opfern ruhigen Gemüthes ansehen konnte. Ein angenehmer, leichter und gefälliger Plauderton, eine zierliche Bonbon-Satire und die frische Laune der Jugend täuschten das leicht betrügliche Publikum über die Zahlungsfähigkeit des neuen Ankömmlings rasch hinweg und es räumte demselben trotz seines leichten Gedankengepäckes mit großer Bereitwilligkeit eine Wohnung in seiner Gunst ein.

Diese ersten Erfolge hat Paul Lindau wohl auszunutzen verstanden und sich mit Geschicklichkeit eine Führerstelle in unserer Literatur erobert. Die Zeit, in welcher er erschien, kam ihm entgegen, sie war wie eine Dirne, die sich in jeden verliebt, der ihr Genuß, wenn auch nur flüchtigen, verspricht. Berauscht von Siegen und Triumphen war ein großer Theil unseres Volkes, als ob es einen Rückschlag brauche wider die gewaltige Spannung des großen Jahres 1870, einem Taumel verfallen, der es alles verschmähen ließ, was nicht die Sinne kitzelte, nicht wie prickelnder Mousseux die Nerven durchzitterte, was nicht auch Halbbetrunkenen verständlich war. Der albernste Blödsinn, der die Theater schändete, wurde johlend belacht, die Musik eines Suppé fand schnell bei allen Orgien jubelnden Wiederhall und in der Literatur ging daher mit Nothwendigkeit das Irrlicht Lindau auf. Der Mann hätte eine Aufgabe erfüllen, er hätte die Verschwommenheit und Hohlheit des landläufigen Idealismus zu Tode geißeln und die wuchernde Mittelmäßigkeit mit der ganzen Lauge einer schonungslosen Satire übergießen, er hätte mit einem Worte die Rolle eines modernen Nikolai spielen können, — aber selbst diese Aufgabe hatte für ihn ein zu selbstloses, geistiges Gepräge, — er zog es vor, zu plaudern, zu dialogisiren und anderen Autoren nachzuerzählen, alles zweck- und ziellos für das Kulturleben der Nation, fruchtbringend jedoch für den Schreiber. So viel er vermochte, hat Lindau Flachheit und Blasirtheit hineingetragen in Literatur und Publikum, — was aber gilt das ihm, er ist ein gesellschaftliches Etwas, ein Mann von Ehren und vielleicht noch mehr, — was weiß ich, — geworden, habeat sibi, — nun, mir gilt das letztere nichts, ich habe es nur mit dem negativen Literaten zu thun.

Lindau liebt in seinem Stile kurze knappe Sätze, wenig Einschachtelungen, wenig Vergleiche. Man nimmt seine leichte gefällige Prosa zu sich, wie ein Glas Wasser beim Mittagskaffee, — ohne daß man auf ihren Genuß achtet. Allerdings, der Stil ist klar und durchsichtig, denn der Gedankengrund, über den er hinfließt, eben nicht tief. Ein seichtes Bächlein hat's leicht, klar und durchsichtig zu sein, dem Strom jedoch, der volle Wassermassen mit sich wälzt, von Felsen herunterstürzt und Eichen entwurzelt, wird's schwieriger,

allen trüben Schmutz fernzuhalten und sich dafür eine tief gesättigte, doch leuchtende Farbe zu bewahren. Charakterlosigkeit bildet den Charakter der Lindau'schen Sprache; nirgendwo eine Stelle, ein Satz, ein Wort, aus dem eine eigengeartete Individualität herausspränge, sondern überall ein glatter Salonfirniß, ein oberflächliches Geplauder, welches den Wasserspiegel leicht kräuselt, aber nirgendwo aufwühlt. Diese Regelmäßigkeit ist auf die Dauer entsetzlich, wie ein Garten im alten französischen Geschmack. Doch kein Wunder, daß das Durchschnittspublikum für diese Mittelmäßigkeit als für die goldene schwärmt, und literarische Kartoffelspeisen als Alltagskost besonders gern und reichlich zu sich nimmt. Große Gedanken brechen sich nur allmählich Bahn, das Gold wird dem Blech an allgemeiner Verbreitung allezeit nachstehen.

Fingerfertig, von großer Schreibseligkeit und unbestreitbarem Fleiße trug Lindau kein Bedenken, auch die dramatische Kunst in das Joch seines Leichtsinnes einzuspannen. Seine Produkte auf diesem Gebiete sind die Negation alles Dramatischen und erzielten doch, in der ersten Zeit wenigstens, glückliche Erfolge. Die Bedeutung dieser Erfolge zu untersuchen, ist hier nicht der Ort, sie können auch nur dem imponiren, welcher den Werth eines Buches nach der Anzahl der abgesetzten Exemplare, den einer Theaterdichtung nach der Summe der verkauften Billets abschätzt. Nun, dann wären zu ihrer Zeit Iffland und Kotzebue bedeutender gewesen, als Goethe und Schiller. Die Kritik hat sich stets sehr spröde benommen dem Dichter Lindau gegenüber — unbestrittenere Erfolge erzielte er nur auf dem Gebiete der Feuilletonistik, Satire und Kritik.

Ohne Frage sind das Beste, was er geschrieben, eben jene kleinen satirischen Feuilletons, in denen er mit Kanonenkugeln eine Mücke erschießt, die „nüchternen“ und „überflüssigen“ Briefe, die sich beim Kaffeetrinken so bequem lesen lassen und keine Gedankenkopfschmerzen erregen. Ueber die Schwüle eines heißen Sommermittages, der alle Gehirnfunktionen lähmt, mag eine derartige Limonade auf eine Viertelstunde hinwegtäuschen, — aber man sei nur nicht leichtsinnig und erlaube sich den Genuß zu lange. Man lese die Werkchen nicht zum zweiten Male, um sich nicht nachträglich über

die Beobachtung zu ärgern, daß alles nur Drapirung und künstlicher Faltenwurf ist, hinter dem statt eines lebendigen Geistes die todte Gliederpuppe der Gedankenarmuth steckt. Ich will die Berechtigung leichter feuilletonistischer Plauderkunst gewiß nicht bestreiten; aber ihren Werth soll man auch nicht überschätzen und dem pikanten Feuilletonisten eine Feldherrnstelle in der Literatur einräumen. Ein Satiriker, der sich daran ergötzt, offene Thüren einzurennen und unglückselige Bettlergestalten mit seinem Witze zu verfolgen, flößt mir nicht den gehörigen Respekt ein, dessen gerade er bedarf; er faßt mich bei meiner Schadenfreude, meinem Pharisäerthum, meiner eingebildeten Ueberlegenheit, aber er hebt mich nicht, reißt mich nicht durch die Gewalt seines höheren Strebens, durch die Weite und Größe seiner Gedanken über mich selbst hinaus. Ich verlange keine Feigen vom Dornenstrauch, ich verlange von Lindau keine erhabenen Juvenalia, — aber das Eine muß immer wieder und wieder ausgesprochen werden: Lindau, dessen Talent und geistige Bedeutung nicht über die Sphäre eines bescheidenen Schriftstellerthums emporragt, der als Feuilletonredakteur irgend eines Blattes seinen Platz ausfüllen würde, gereicht durch die einmal errungene Bedeutung, durch die Tragweite seines Namens einer ernsthaften Literatur nur zum Schaden.

Seit Jahren hat er an der Spitze eines einflußreichen und geschickt von ihm redigirten Blattes alle bedeutenderen literarischen Erscheinungen der Neuzeit Revue passiren lassen, er hat Segen und Fluch ausgetheilt, selbstgefällig, wie der unfehlbare Papst, — was leistete er nun als Kritiker, was waren seine ästhetischen Principien, wie hat er die Literatur der Gegenwart beeinflußt? In wie fern und wie weit gereicht und gereichte er ihr zum Schaden? Mögen seine kritischen Werke Antwort geben!

* * *

Es ist, so glaub' ich, kein ganz verwerflicher Maßstab, wenn man die Größe eines Künstlers nach der Größe seiner Begeisterung für die von ihm geübte Kunst bemißt. Nur der Dichter wird wahrhaft Hohes in der Poesie erreichen, welcher sich ihr mit religiösem Ernste hingiebt und sich in jedem Augenblicke seines großen

seltenen Talentes bewußt bleibt. Ganz ähnlich steht es mit dem Kritiker und ich habe vielleicht nicht Unrecht, wenn ich auch von ihm verlange, daß er seinen Beruf möglichst groß und bedeutsam auffaßt, dessen Würde zu vertheidigen weiß und sich klar ist über seine Eigen- und Wesenheiten. Ich kann es mir nicht versagen, gleich zu Anfang meiner Deklamationen Lessing's Geist heraufzubeschwören und will nur bekennen, daß die Erinnerung an den Stolz und die Begeisterung, mit welcher der Hamburger Dramaturg von seinem Berufe als Kritiker spricht, mich zuerst anregte, in Lindau's Schriften nach ähnlichem Golde zu graben. Mir fielen so manche scharfgeprägte Worte Lessing's ein, kurze schlagende Sentenzen, Fundamentalsätze, — knapp zusammengedrängte, vielsagende Gebote, so kurz, daß sie ein Jeder als Devise auf sein „kritisches Schwert“ eingraben könnte. Möglicherweise hat sich auch Lindau hier und da über seine kritische Kunst geäußert, hier und da ausgesprochen, was für Wirkungen er mit ihr bezweckt und was für Wirkungen er von seinen Thaten erwartet, vielleicht sogar hier und da den jüngeren Mit- und Nachstrebenden weise Rathschläge über den Geist aller Beurtheilung gegeben.

Freilich protestirt der Mann der „literarischen Rücksichtslosigkeiten“ einmal energisch gegen das Uebelwollen, welches irgend einen modernen Schriftsteller mit dem einen oder anderen großen Classiker in eine für den Nachgeborenen stets ungünstige Parallele bringe und er weist zum Schutze des eigenen Herdes vielleicht auch einen Vergleich mit Lessing bescheiden zurück. Als wollte ich durch das Heraufbeschwören der Sonne sein bescheidenes Gaslicht verdunkeln! Nein, Lindau kann es mir schon glauben, daß ich nimmermehr den Frevel begehen werde, Lindau und Lessing mit demselben Maße zu richten, und daß ich von der Berliner Dramaturgie niemals dieselben großartigen, reformatorischen Gedanken erwarte, wie von der Hamburger. Aber das Eine, das zielbewußte Streben, den Ernst und die Mannhaftigkeit Lessing's, das Bewußtsein von der hohen Aufgabe der Kritik erwarte ich, nicht nur von dem hochangesehenen, einflußreichen Redakteur der „Gegenwart“ (erst 1881 hat er diese seine Schöpfung aufgegeben), nein, das suche ich mit Fug und Recht selbst bei dem unbedeutendsten Theaterreferenten eines abonnenten-

armen Provinzialblattes. Das Talent eines Lessing mangelt uns, aber an Gewissenhaftigkeit, an Ernst der Auffassung, dürfen, sollen wir es ihm gleich thun, und dann braucht auch der Kleinste vor einer Parallele mit ihm nicht zurückzuschrecken.

Zeugnisse aus eigenem Munde sind gewiß die werthvollsten Bekenntnisse, um so werthvoller, je mehr man ihnen ansieht, daß sie eigentlich nicht für das große Publikum gemacht sind und gewissermaßen wie Stoßseufzer aus der Brust hervordringen.

Suchen wir nach solchen „Ipse dixit" und bitten wir gleich um Verzeihung, wenn unsere Abwehr etwas sprunghaft die Fundamentalsätze einer echten und wahren Kritik berührt, denn es gilt hier den Kampf gegen die Lindau'sche Anschauungsweise, die auch nur in zusammenhangslosen willkürlichen Bruchstücken formulirt vorliegt.

Da findet sich gleich in der Vorrede zu den „Dramaturgischen Blättern", I. Bd., eine Stelle, scheinbar ziemlich gleichgültiger Natur, aber sie wirft ein helles Licht auf die kritische Methode ihres Verfassers und wenn man zwischen den Zeilen lesen kann, so findet man ganz ungenirt ausgesprochen, aus welcher Quelle unsere modernen Kritiker ihre Weisheit schöpfen.

„Bei der Beurtheilung der einzelnen Dichtungen und Dichter," heißt es, „habe ich häufig ganz persönlich „meine" Meinung ausgesprochen. Es ist mir nicht unbekannt, daß dies gegen die übliche Form der Kritik verstößt. Lebhaft würde ich es bedauern, wenn man dies als ein unbescheidenes Hervordrängen der Person des Kritikers mißdeuten würde; mir kommt es aber bescheidener vor, wenn der Kritiker anstatt seine subjektiven Eindrücke und Auffassungen zu einem Collektivvotum der Gesammtheit des Publikums zu erweitern, auch durch die Form konstatirt, daß seine Aufzeichnungen nichts Anderes sind und nichts Anderes sein sollen als der aufrichtige Ausdruck seiner individuellen Ueberzeugung."

Aber bester Herr Lindau, wer hat Ihnen denn vorgespiegelt, daß jemals ein irgendwie einsichtiger Kritiker sich bestrebt habe, sein Urtheil zu einem „Collektivvotum der Gesammtheit des Publikums zu erweitern". Wahre Kritik hat geradezu die gegentheilige Aufgabe. Das bloße Votum des Publikums wiederzugeben, die Genügsamkeit der Menge zu entschuldigen mit der Devise „Was gefällt, ist gut", das eigene Urtheil sich zu ersparen, weil das Publikum deutlich genug geurtheilt, das ist die Weise des kritischen Reporter-

thums, das nicht die Druckerschwärze werth ist, die es beansprucht. Die Kritik hat entweder den Zweck, einerseits die Subjektivität des Künstlers zu mildern, andererseits das Publikum aufzuklären, seine Instinkte zu klaren Anschauungen zu gestalten, seine Triebe zu veredeln, mit einem Worte, es ästhetisch zu bilden für den Genuß des wahrhaft Großen und Schönen, — oder sie hat gar keinen Zweck und ist überflüssig wie ein Rudimentär am thierischen Leibe. Vielleicht aber hat Lindau (man muß bei ihm stets eine Minimaltiefe des Gedankens voraussetzen) nur das eine sagen wollen, daß es besser ist, wenn der Kritiker in der Ich-Form, als in der Wir-Form seine Anschauungen wiedergibt. Zugegeben! Die Hauptfrage jedoch ist eine ganz andere: Was versteht Lindau eigentlich unter den Worten „habe ich häufig ganz persönlich „meine“ Meinung ausgesprochen“, „subjektive Eindrücke und Auffassungen“, „aufrichtiger Ausdruck individueller Ueberzeugung“? Als bloße Umschreibungen für den selbstverständlichen Satz: „kein Mensch, also auch der Kritiker nicht, kann aus sich selbst heraus“ oder „der Kritiker hat das Recht eigener Meinung“ dürfen doch jene Redewendungen nicht gelten, wozu sonst eine Vorrede damit auffüllen, — man muß also eine principielle Anschauung Lindau's dahinter suchen. Diese Anschauung läuft ohne Zweifel darauf hinaus: Kritik ist der Ausdruck rein subjektiven, individuellen Empfindens, wie es von einem Kunstwerke in der Seele angeregt worden ist. Von irgendwelcher Meinungsäußerung des Laien unterscheidet sich demnach die des Kritikers nur dadurch, daß sie durch den Druck veröffentlicht wird. Das ist eine Ansicht und sie findet sich nicht nur bei Lindau, sondern auch bei den meisten andren Recensenten, dafür zeugt der Zustand unsrer Kritik, denn sie ist die Hauptquelle aller Uebel. Aus ihr entspringt jene Oberflächlichkeit, die es für überflüssig hält, ihr Urtheil zu begründen und also vom Publikum das in verba Schwören heischt, aus ihr jene Selbstgefälligkeit, welche mehr den eigenen Geist, Witz und Stil in's Licht zu stellen sucht, als das Objekt der Beurtheilung, aus ihr jene Engherzigkeit, die nur auf das einzelne, nie auf das allgemeine den Blick gerichtet hält, aus ihr jene Gleichgültigkeit, welche auch in der Literatur dem Grundsatze des laisser aller huldigt, ohne zu bedenken, daß damit der Kritik das Daseinsrecht

entzogen wird, aus ihr aber auch die krankhafte Geschmacksverwirrung im Publikum. Die letztere muß ja eintreten, wenn dasselbe Werk von dem Dr. A. (auf Grund subjektiven Empfindens) in den Himmel gehoben und von dem Dr. B. (auf Grund individueller Ueberzeugung) als tollhäuslerisch verschrieen wird; Dr. A. und Dr. B. sind beide ja so geistreiche Männer und geben jedes ihrer Urtheile in einer so pikanten Sauce, daß das Publikum gar nicht mehr zusieht, wie es denn mit dem Urtheile selbst steht, ob es Fleisch oder lackirte Pappe vorstellt. Die romantische Tradition von der Absolutheit des Subjekts hat in der Willkür der subjektiven Kritik ungestört fortgewuchert und es ist an der Zeit, sie auch aus diesem Schlupfwinkel zu verjagen. Das erste Axiom eines Gesetzbuchs für die Kritik sollte lauten: Das bloße Urtheil ist nichts, die Begründung alles. Leider fehlt es uns noch an einer Geschichte der Kritik, wäre sie da, so würde sie erweisen, daß die Kritik nur zu jenen Zeiten segensreich gewirkt, wo sie den Ton nicht auf das „das ist tüchtig oder schlecht“, sondern auf das „warum ist es so“ legte. Das bloße Urtheil ist nichts! Andernfalls bildeten auch die Bemerkungen Napoleons über „Werthers Leiden“ eine Kritik und doch sind sie nichts als interessant, und andernfalls wären wir niemals sicher, ob nicht eine böse Laune, ein verbranntes Abendessen das Urtheil des Recensenten beeinflußt habe. Nein, der Zweck der Kritik, wie ich ihn oben angedeutet, wird nur dann erfüllt, wenn der Kritiker das gesammte historische und ästhetische Wissen seiner Zeit mit einer bedeutenden subjektiven Anschauungskraft vereinigt, wenn er aus jenem Wissen heraus sein Urtheil dem des Publikums als maßgebend gegenüberstellt, wenn er jenes Wissen und damit sein höheres Empfinden in das Wissen und Empfinden des Publikums hinüberleitet. Was hilft es mir, wenn der Kritiker versichert, „nach meinem Geschmacke“ ist diese Stelle vorzüglich, jene „gefällt“ mir weniger gut, „dieses Kapitel macht einen bedeutenden Eindruck auf mich“, jenes „hat mich ein wenig bedenklich gemacht“, ich möchte wissen, was ihn berechtigt, seinen Geschmack über oder neben den des Recensirten zu setzen, um daraus das Werden seines Urtheils zu erkennen, um es nachschaffend mit ihm zu erleben. Friedrich Schlegel fordert in seinen Untersuchungen über das klassische Alter-

thum ein ästhetisches Gesetzbuch, das der Willkür des Künstlers die nöthigen Schranken ziehen soll, nun ich meine, gegenüber dem kritischen Chaos wäre ein derartiges Compendium, das die Erfahrungen der besten Köpfe zusammenfaßt, noch bei weitem wünschenswerther. Gewiß bilden, modificiren und erweitern sich wie alles übrige auch die ästhetischen Anschauungen von einer Epoche zur andern, aber es gibt doch Principien, denen keiner zu widersprechen wagt und die indirekt gleichwohl von der Kritik jeden Augenblick über den Haufen gestoßen werden. Ein Grundsatz z. B. ist es, daß ein poetisches Kunstwerk nicht anästhetische Zwecke verfolgen, nicht ein trübes Gemisch von Didaxis und Poesie bilden soll, — wie vielen Kritikern aber ist es eingefallen, auf diesem Grundsatz fußend die Machwerke des Herrn Ebers von vornherein in den Winkel zu verweisen, wohin sie gehören. Wird einmal das subjektive Empfinden als einzige Norm betrachtet, so ist allerdings gar kein Grund vorhanden, ein Werk zu verurtheilen, das aller echten Poesie ins Gesicht schlägt, gibt es doch Leute, welche selbst japanesische Götzenbilder und chinesisches Farbengewirr für schön halten. Und zu solchen Consequenzen führt die Ansicht Lindau's von der Subjektivität der Kritik, zu Consequenzen, welche die Kritik als geistige Spielerei, die Kunst als bloßen Spielball und das Publikum als denkfaule Heerde erscheinen lassen müßten. Freilich gibt es ein Wort Voltaire's, das alle ästhetischen Grundsätze als Schaumgebilde hinzustellen, aller Willkür in der Kritik Thür und Thor zu öffnen scheint, nämlich das vielberufene „Jedes Genre ist berechtigt, ausgenommen das langweilige". Und offenbar hat sich Lindau auch dies Wort als Devise für sein Schaffen und Urtheilen erkoren. Wenn nur Voltaire, der Erfinder des „barbarischen Shakespeare", in aestheticis, — wenn er da auch nur einen Schemen von Autorität repräsentirte! Nichts trostloseres, als die Langeweile, ein so unfaßbares Etwas, zum Maßstabe in der Kunst zu machen, das hieße positiv genommen „Je mehr Spannung, desto mehr Kunst", und jeder Colportage-Roman erdrückte mit seiner Bedeutung die armselige Poesie der „Iphigenie" und des „Hamlet". Allen Voltaire's zum Trotz, — es gibt noch manches Genre, das hinter den Tempel gehört, wie kurzweilig es auch sei, denn die Kunst hat andere Aufgaben, als

über müßige Stunden hinwegzutäuschen. Beklagenswerth genug, daß man solche Schulwahrheiten um der Erfolgsanbeter willen immer wieder von neuem sagen muß.

* * *

Es ist ganz erklärlich, wenn es einem Kritiker, der wie Lindau dem Princip der Subjektivität und der eigenen Unfehlbarkeit huldigt, bei seiner Gottähnlichkeit zuweilen bange wird, — wenn ihn zuweilen das Gefühl der eigenen Ohnmacht übermannt und er sich seines prahlerischen Augurthums bewußt wird. Ist es doch nichts als persönliche Eitelkeit und Selbstzufriedenheit, die ihm den kritischen Beruf werth macht, — während das höhere Ziel, ein positives Wirken, ihm so gut wie verborgen bleibt. So vernimmt denn der Leser auch von Lindau gelegentlich Seufzer aus tiefer Brust, so hört er ihn denn einmal besonders mißmuthig ausrufen:

„Dieses Schauspiel von Wichert hat mir wieder einmal klar gemacht, wie leidig undankbar und unfruchtbar das kritische Handwerk ist. Man braucht kein Philister zu sein, wie der Famulus des Faust, und es kann einem doch bei dem „kritischen Bestreben" um Kopf und Busen recht unheimlich bange werden. Schon das professionelle Besserwissen (!) hat für jeden anständigen Menschen etwas Verletzendes; und es ist daher auch natürlich, daß die Einsichtigeren unter den Kritikern das Bedürfniß fühlen, selbst Etwas zu schaffen, um der immer drohendern Gefahr der Einseitigkeit im Urtheil, des unerquicklichen Herumnörgelns, der Geringschätzung oder gar der Mißachtung redlicher Arbeit zu entgehen..... Ersieht der Künstler an sich selbst, wie wenig Weisheit er aus den Kritiken der Andern zu schöpfen vermag (auch aus denen der Lessing, Humboldt, Tieck 2c.?), so wird er seine Thätigkeit nicht überschätzen und zum mindesten bescheiden sein, wenn er das Richteramt übt. Nur die Werthschätzung der geistigen Arbeit rettet die Kritik vor der Lächerlichkeit. Und auf den Menschen, der über Anderer Arbeiten aburtheilt, ohne den gehörigen Respekt vor dem geistigen Schaffen zu besitzen, lastet mehr als das Odium der Lächerlichkeit: er ist geradezu ein gemeinschädliches Individuum, das man, um den sehr derben Goethe'schen Ausdruck zu gebrauchen, „todtschlagen" sollte „wie einen Hund". (Dramaturg. Blätter, I. Bd.)

Arme Kritik! Sie muß es büßen, daß Lindau Ernst Wichert einmal in „professionellem Besserwissen" den Rath gegeben hat, nicht länger das tendenzlose Situationslustspiel zu cultiviren, sondern aus dem frischen Strome der Gegenwart Motive herauszuholen,

welche unser modernes Seelenleben berühren. Lindau sah ein, daß es eine Thorheit war, vom Birnenbaum Aepfel zu verlangen, — aber anstatt reuig an seine Brust zu schlagen: „Mea culpa, mea maxima culpa“, anstatt sich als den allein Schuldigen zu betrachten, versteht er es im Handumdrehen, seine ureigenste Thorheit zu einem nothwendigen Uebel aller Kritik zu machen. Soll denn die Kritik dafür büßen, was Lindau als einzelner Kritiker verbrochen hat? Glaubt Lindau, die Kritik wäre nicht doch eine echte Wissenschaft, weil er nichts anderes in ihr als eine milchgebende Kuh gesehen? Ob ja oder nein, nur dann ist sie „ein leidiges undankbares und unfruchtbares Handwerk“, wenn man sie wie Lindau betreibt, wenn die Dichtung dem Recensenten nicht höher gilt, als ein todter Körper, an dem er seine Weisheit mit „professionellem Besserwissen“ demonstriren kann, oder wenn sie ihm eine Marionettenfigur ist, die er nach den Launen seines Witzes agiren läßt. „Einseitigkeit im Urtheil, unerquickliches Herumnörgeln“ ist allerdings eine drohende Gefahr, wenn man sich nicht in den Geist der Dichtung zu versetzen, die Wege des Dichters aufzuspüren sucht, sondern vom Katheder der eigenen Unfehlbarkeit herab erlernte kritische Formeln, „Urväter Hausrath“, und „Narrheiten auf eigene Hand“ docirt, — Mißachtung redlicher Arbeit ist es allerdings, wenn der Recensent aus dem Zusammenhang eines wissenschaftlichen Werkes heraus einzelne Stellen hervorsucht, sein spöttisches Gelächter darüber anschlägt und in einer Fußnote bemerkt: „Autoritäten haben einzelne Hypothesen des Verfassers als scharfsinnig und berechtigt hingestellt.“ (Ueberflüssige Briefe an eine Freundin.)

Auf Dergleichen lastet allerdings „mehr als das Odium der Lächerlichkeit“, und ein solcher Kritiker ist allerdings geradezu ein gemeinschädliches Individuum, das man „todtschlagen“ sollte, „wie einen Hund“, — schön, daß Lindau dieses Urtheil mit eigenem Munde gefällt hat . . . .

Aber sind das alles nothwendige Uebel der Kritik, — ist die Buchdruckerkunst eine verwerfliche teuflische Erfindung, weil sie dazu hilft, daß täglich so und so viel schlechte Recensionen ins Publikum geworfen werden? Ich kann mir sehr wohl eine Kritik denken, welche keins der obigen Worte auf sich zu beziehen braucht,

welche durchaus kein professionelles Besserwissen beansprucht, sondern vom Dichter zu lernen weiß und mit ihm die wahre Kunst sucht, welche neue Gedanken bietet, selbstschaffend dasteht und von Begeisterung für die Poesie getragen, die Begeisterung im Herzen des Lesers weckt, welche nur die Kunst im Auge behält und nur zu ihrem Besten, nicht zum Amüsement des Publikums schreibt. „Der Künstler ersieht an sich selbst, wie wenig Weisheit er aus den Kritiken Anderer zu schöpfen vermag!" Nein, Herr Dr., nicht diese Allgemeinheit, nicht diese Verquickung des Großen mit dem Kleinen! Auf Lindau'sche Kritik mag das Wort Anwendung haben, .. nicht aber auf die wahre, eingehende, tiefe Kritik besserer Geister! Von der gilt noch immer das Wort eines Größeren, der vom kritischen Handwerk wohl ebenso viel verstand, wie Sie, des Hamburger Dramaturgen, der in stolzer Bescheidenheit einmal schrieb: „Ich bin immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt." ..... Was in den (meinen) neueren (Dichtungen) Erträgliches ist, davon bin ich mir bewußt, daß ich es „einzig und allein der Kritik zu danken habe". (Freilich einer Lessing'schen Kritik.)

Lange genug haben Lindau und seine Mitstrebenden das vergessen, lange genug lag die Kritik in den Händen der unberufenen Handwerker und Spaßmacher, — aber auch sie rafft sich aus dem Schlafe empor, wie der deutsche Michel, und wird mit Keulen in das gewöhnliche Recensentenpack hineinschmettern.

* * *

Eine der merkwürdigsten Ansichten über die Aufgabe der Kritik findet sich auf Seite 323 des neuesten Lindau'schen Werkes „Bilder aus dem literarischen Frankreich", wo sie als eine der schönsten Stellen in der an Einzelheiten überhaupt interessanten „Nana"-Besprechung glänzt.

„Lange Zeit," heißt es dort, „habe ich geschwankt, ob ich das neueste Werk Emile Zola's überhaupt einer Besprechung unterziehen soll, da eine jede, wie immer geartete Kritik dieses Buches zu dessen Verbreitung in Deutschland beitragen müsse.

Denn von der abschreckenden Kraft der Kritik halte ich nicht viel, wenn es sich um Schriften handelt, die von der guten Sitte auf den Index gesetzt werden. Da ist die Warnung vor der Lektüre fast immer gleichbedeutend mit der Aufforderung dazu. Die vernichtende Kritik führt dem Buche nur neue Lebenskraft zu, und die beabsichtigte Abschreckung wird eine unwillkürliche Reclame. Ich dürfte also auch in dem vorliegenden Falle zu befürchten haben, daß ich mich durch diesen Aufsatz zum Mitschuldigen an der Verbreitung eines empörenden und schädlichen Buches machen würde, wenn hier die Kritik überhaupt ein Wort mitzureden hätte. Aber dem ungeheuren Erfolge gegenüber, den „Nana" schon am Tage seines Erscheinens gehabt hat, — der Roman ist in 24 Stunden in 26 Auflagen vergriffen worden, ist dies Mal (nur dies Mal?!!) die Kritik auf die Rolle der rein theoretischen Betrachtung angewiesen . . ."

Glückliches Deutschland, beneidenswerthe Familienmutter, für deren moralisches Wohlergehen der große Kritiker so besorgt ist! Wie fromm, wie tugendhaft, — jeder Zoll ein Philister, ein Sonntagsnachmittagsprediger! Da draußen in dem sündigen Babel ist ein gemeines, ein giftiges Buch erschienen, welches auch das heilige und tugendhafte Deutschland mit seinem Brodem inficiren könnte, — frisch, Kritik, auf die Warte, dem bösen Feinde entgegen, der deine Sittlichkeit bedroht. Lindau ist alt geworden und mit dem Alter kam dem ehemaligen Campeador Dumas'scher Moral („Literar. Rücksichtslosigkeiten" S. 64) auch die Frömmigkeit. Aber ich meine, die Auffassung, als sollte die Kritik gelegentlich eine moralische Warnungstafel abgeben, ist charakteristisch für den nüchternen trivialen Geist, mit dem Herr Lindau und viele seiner Kollegen die Literatur ansehen. Um wie viel höher stehen sie denn mit solchen Anschauungen, als der Zelot des „Reichsboten", der in seiner bekümmerten Seele zum Schutze gegen Spielhagens „Unsittlichkeit" Zuflucht zum Staatsanwalt nahm? Gebe es die Kritik nur ruhig auf, die geistliche Schulinspektorin zu spielen und uns als ihre treuherzigen Schüler zu betrachten, in deren Schreibpulten sie nach verbotenen Büchern spioniren darf. Ebenso wenig wie die Poesie moralische Zwecke hat, ebenso wenig hat sich die ästhetische Kritik damit zu befassen. Giebt mir Herr Lindau die erste Hälfte des Satzes zu, so wird mir sein vernünftiges Denken die Richtigkeit des zweiten nicht absprechen können. Als Vertreter des großen Publikums sage ich mir beim Lesen einer guten Recension: „Der Verfasser ist ein gewiegter Schriftsteller; Jahre lang hat er die besten Dichtungen aller Zeiten

genau studirt, und ihre Schwächen wie Schönheiten tief empfunden; die Natur schenkte ihm den intuitiven Blick, den feinen Geschmack und tausend andere schöne Gaben, die es ihm ermöglichen, in den Werth der Dichtung und ihren Charakter besonders tief einzudringen, wenigstens besser als du! Du bildest deinen ästhetischen Geschmack, wenn du dein Urtheil über das dir bekannte Werk mit jenem fremden zusammenhältst und dessen Begründung nachgehst.“ Ganz anders aber liegt die Sache, wenn sich dieser literarisch und poetisch gebildete Mann mir zum moralischen Berather aufwerfen will. Haben sich denn Herr Lindau und seine heiligen Collegen so sehr durch hochmoralische Thaten ausgezeichnet, sind sie etwa verehrungswürdige Kirchenväter, die sich stolz sagen können: „Zola's unmoralische Bücher gleiten an unserem gefeiten Herzen völlig ab und was wir unbeschadet unserer Sittlichkeit lesen können, das darfst du, leichtverführliches deutsches Publikum noch lange nicht genießen.“ Pardon, Herr Dr.! So lange Sie noch kein heiliger Antonius sind, bilde ich mir ein, und jeder Andere darf es sich ebenso gut einbilden, daß ihn die Lektüre Zola'scher Schriften dem moralischen Verderben nicht weiter entgegenführen wird, als Sie selbst, Herr Dr., und so lange räume ich Ihnen ebenso wenig, wie einem hochweisen Kirchencollegium ein, mir einen Index prohibitorum librorum aufzusetzen. Mühe genug hat's gekostet, den lächerlichen Wahn zurückzuweisen, als sei die Poesie eine Dienstmagd oder auch nur eine Schwester der Moral, — soll der alte Kampf um die ästhetische Kritik von neuem entbrennen? Lange genug hat allerdings ein großer Theil unserer Kritik seine eigentlichen Aufgaben und Principien aus dem Auge verloren und tappt auf dunklen Nebenwegen einher. So hat z. B. das (auch Lindau) beklemmende Gefühl, eventuell als Verbreiter unsittlicher Schriftsteller nach Moabit citirt zu werden, Herrn Fritz Mauthner*) einmal bewogen, folgende klassische Kritik an die Kirchenthüren des „Berliner Tageblattes“ annageln zu lassen. Der Wortlaut ist mir entfallen, aber ich bürge für die Richtigkeit des Sinnes:

„Aus der Schule Zola's sind zwei neue Romane hervorgegangen. Ich habe sie gelesen, aber, heu me miserum, wie darf ich es wagen, dieselben zu

*) Bei diesem ernststrebenden Schriftsteller merkt man leider immer häufiger, wie schlechte Gesellschaft gute Sitten verdirbt.

kritisiren? Erzählte ich den Inhalt, so würde das Buch bei den Lesern dieser Zeitung wahrscheinlich reißenden Absatz finden und ihre kostbare Unschuld, die natürlich sonst gar nicht der Verführung ausgesetzt ist, jählings verderben. Am besten nenne ich daher weder Buch noch Autor. X. heißt also der eine Nachahmer Zola's, sein Buch, vor dessen Lektüre ich meine Leser noch einmal dringend warne, führt den Titel „* * *" und offenbart jedenfalls ein großartiges Talent. Der Styl dieses Schriftstellers ist packend, seine Beobachtungsgabe großartig, die Charakteristik von wunderbarer Schärfe. Aber was für ein Schmutzfink. Zola ist dagegen die reine weißgekleidete Jungfrau und seine Schilderungen Rosenöl gegen die wüsten Sumpflachen des Schülers. Y. hingegen dürfte nicht so talentvoll sein, und sinkt deshalb auch nicht so tief 2c. 2c."

Und wenn die unschuldigen Leser des „Berliner Tageblattes" nun die verbrecherischen Werke im Laden des Sortimenters unter vollem Titel ansehen, . . sind sie durch Fritz Mauthner's X. und * * * vor dem gefährlichen Buche gewarnt. Das nebenbei! Jedenfalls wird man mir zugeben, daß ich aus der Besprechung ungeheuer viel erfahren habe; nun weiß ich ja alles, was ich von einem Kritiker zu lernen wünsche, Kenntniß der zeitgenössischen Literatur, ihres Werthes und der Bedeutung ihrer Erzeugnisse trage ich als reiche Ausbeute davon. X. heißt der eine französische Romanschriftsteller der Gegenwart, ein anderer führt einen anderen Namen, und nach dem Vorgange Fritz Mauthners wird nun ein Jeder ohne große Studien und ohne jemals eine Zeile Literarisches gelesen zu haben, ein Werk über jede beliebige Literatur, die der Altbabylonier wie der Botokuden schreiben. Etwa folgendermaßen: „A. heißt der größte Dichter dieses interessanten Volkes, Y. ist ein anderer, jener ist besser als dieser, dieser moralischer als jener. Auch wüßte ich noch dreiundzwanzig andere Dichter aufzuzählen, A, B, C, D, E u. s. w." Glaubt's der Leser nicht, so beweise er doch das Gegentheil, . . beweise er doch einmal Fritz Mauthner, daß Y. ein bedeutenderes Talent sei als X. Ich verstehe die Kunst nicht . . .

Naiv haben denn auch Lindau und sein College vom „Berliner Tageblatt" hervorgehoben, daß eine eingehende Kritik nur zur Verbreitung der Bücher dienen würde. „Die Warnung vor der Lektüre ist fast immer gleichbedeutend mit der Aufforderung dazu". Ob Das nicht der beste Beweis dafür ist, daß die Ziele der Kritik in ganz anderer Richtung liegen? Weder Paul Lindau noch Fritz

Mauthner haben nach meiner Ansicht genug apostolische Kraft, solche Subjekte, die durch die Ankündigung von unzüchtigen Schriften erst recht zu deren Ankauf bewogen werden, auf die ebenen Pfade der Moral zu lenken. An denen dürfte überhaupt nichts mehr verdorben werden.

Wenn Lindau bei seinen Recensionen fürchtet, zur Verbreitung irgend eines schlechten Werkes beizutragen, so protestire ich im Namen jeder gesunden Kritik ganz energisch gegen eine derartige kindliche Furcht. Fühlen Sie nicht, hochverehrter Herr Dr., eine wie unwürdige Rolle Sie Ihrem eigenen Berufe zuweisen, ein wie klägliches Licht Sie auf Ihre eigene Thätigkeit fallen lassen? Glauben Sie wirklich, daß es die Aufgabe der Kritik ist, ein Buch zu verbreiten oder seine Verbreitung zu verhindern? Nein, das mag eine erfreuliche Folge der Kritik sein, aber es ist nicht ihr Zweck! Schlimm genug, wenn sie in so vielen Fällen zum bloßen Zweck der Reclame ausgebeutet wird und den Meisten nur als Herold einer Kirmeßbude gilt, wenn die Recensenten ihr Ziel nicht höher als ein Buchhändlerprospektus stecken und ihren Stolz darein setzen, die Rolle der Colporteure und Sortimenter zu spielen, um dadurch den Dank für ein Freiexemplar abzustatten. Nein, sie steht nicht im Dienste von Verlegergeschäften, und ist auch mehr als eine bloße Begleiterin, als eine Dienerin der Kunst. Die Lindau'sche Ansicht ist eine erniedrigende, triviale, — und es ist undenkbar, daß eine produktive Kritik bei solchen Anschauungen sich entwickeln kann.

* * *

Die nüchterne philiströse Auffassung Lindau's von dem Zwecke aller Recension beherrscht naturgemäß auch seine Beurtheilung der Dichtungen im einzelnen. Hier und da schwingt er sich zu ästhetischen Behauptungen auf, welche man als die Grundsteine seines kritischen Gebäudes betrachten kann und welche als positive Forderungen eigentlich die Kernfrage dieses ganzen Aufsatzes bilden. Es sind Prüfsteine, an denen Lindau nachzuweisen hat, daß er nicht wie ein schönwissenschaftlicher Dilettant sich von der Laune des Zufalls das Urtheil in die Feder diktiren läßt, sondern nach bestimmten festen Normen, nach Principien kritisirt, — wie es die Gewissenhaftigkeit und Ehrlichkeit verlangen; daß er sich über das Wesen der Poesie völlig klar ist

und die Aesthetik gründlich genug studirt hat, um auf sicherer Grundlage weiterbauen zu können, — wie es seine Bedeutung erfordert. Sehen wir also zu, ob Lindau auf intuitivem, reflektivem oder spekulativem Wege neue tiefe Aufschlüsse über die Dichtkunst gegeben, Einseitigkeiten bekämpft und als Reformator gewirkt, oder ob er die allgemeinen Anschauungen getrübt und verwässert und so einen durchaus schädlichen Einfluß auf die Kunst ausgeübt?

Freilich nur selten faßt Lindau alle seine Kräfte zu positiven Grundsätzen zusammen und ich finde, abgesehen von zufällig hier und da auftauchenden, die ganz richtig angewandt, aber nichts Neues bieten, nur drei klar ausgesprochene Forderungen an den Dichter. Eine besonders kehrt, von Buch zu Buch, mit stets neuen Redewendungen eingeleitet, in erbaulicher Regelmäßigkeit wieder und bildet jedenfalls den Angelpunkt der ganzen Lindau'schen Thätigkeit.

Man wird sie aus einer Recension über Kruse's „Wullenwewer" herauslesen können, welche sich im ersten Bande der „Dramatischen Blätter" befindet und zwar auf Seite 33:

„Aber so hoch die poetische Begabung Kruse's im Allgemeinen zu stellen ist, so berechtigte Einwände lassen sich gegen den Dramatiker im Speziellen erheben. In der Technik des Dramas hat Kruse noch mancherlei zu lernen. Es überkommt einen das Gefühl des Verdrusses und des Bedauerns, wenn man nach Frankreich hinüberblickt, wenn man sieht, wie dort Leute, die als Dichter nicht werth sind, Kruse die Schuhriemen aufzulösen (!?), blos durch die Beherrschung der dramatischen Technik Stücke aufzimmern von einer großartigen theatralischen Wirkung. Hätte doch Kruse nur einen Bruchtheil von der französischen Fertigkeit in der Mache. Aber darauf scheint er gar keinen Werth zu legen. Er glaubt, der innere Gehalt der Dichtung sei hinreichend und auf die Aeußerlichkeiten sei nicht viel zu geben. Das ist ein Irrthum, denn die Bühne wirkt wesentlich durch das Aeußerliche. Die Schönheit der Dichtung kann das Interesse erregen; wenn der Dichter Glück hat, kann sie es auch auf der Höhe erhalten. Die Steigerung des Interesses, die Grundbedingung jedes soliden Theatererfolges ist nur durch die Steigerung der Handlung zu erzielen, und man hat Unrecht, das etwas wegwerfend als einfache Mache zu bezeichnen. Die Technik des Dramas giebt darüber allerdings Anweisungen; wer aber diese Anweisung zu befolgen im Stande sein soll, bedarf dazu einer besonderen dichterischen Qualität; und gerade diese ist es, welche den Dramatiker ausmacht. Die Franzosen besitzen gewöhnlich nur diese, und das hat die Veranlassung zu dem gegen sie erhobenen Vorwurfe gegeben, daß sie blos geschickte „Macher" seien. Wir Deutsche besitzen dagegen alle möglichen anderen poetischen Spezialitäten, gerade diese aber nicht."

Aehnlich, aber präciser heißt es in demselben Buche, S. 76, gelegentlich einer Recension über G. Conrad's „Christine von Schweden“:

„Der Künstler, der das Handwerk gering schätzt, wird niemals eine volle künstlerische Wirkung erzielen können; und wenn ich sage „Handwerk“, so wähle ich nur der Bequemlichkeit halber den üblichen Terminus, obgleich er meines Erachtens den Begriff gar nicht deckt; denn wer vermöchte bei dem Drama zu sagen, wo das Handwerk aufhört und wo die Kunst anfängt?“

Die in diesen Sätzen niedergelegte ästhetische Anschauung bildet das A. und Z. der Lindau'schen Kritik; gerade wie vor anderthalb Jahrhunderten der nüchterne und von echt poetischem Geiste unberührt gebliebene Gottsched nach dem Westen hinüberblickte und in der bloßen Beachtung der Form das Heil der deutschen Dichtung erschaute, so berauscht sich auch Lindau an den technischen Geschicklichkeiten der Sardou und Augier und sieht in unserem Kruse und Poeten ähnlichen Schlages hochbedeutende Dichter, denen nur die „Mache“ fehlt. Ich will nicht auf alle wirren und unklaren Begriffe in der oben citirten „ästhetischen“ Auslassung eingehen, ich will nicht das Verschwommene in dem Satze kennzeichnen: „Die Schönheit der Dichtung kann das Interesse erregen“, da doch die Schönheit der Dichtung nur in dem Zusammentreffen aller charakteristischen und nothwendigen Eigenschaften besteht, ein schönes Drama also auch von vollendeter Technik sei muß, — nein! das bemerkenswertheste in jener positiven Forderung Lindau's ist ihre Einseitigkeit, eine Einseitigkeit, welche die größten Gefahren in sich birgt. Um jeder falschen Deutung vorzubeugen, erkläre ich gleich von vornherein meine Ansicht, daß Steigerung der Handlung und all die anderen technischen Forderungen selbstverständlich und unbedingt wesentliche Bestandtheile des Dramas bilden, — es ist aber ein ganz anderes Ding, ob ich diese Forderungen als wesentliche Bestandtheile einer dramatischen Dichtung ansehe, oder als die einzigen, ob ich Dichter und Techniker sehen will oder nur den Techniker. Das letztere thut Lindau und verwässert gerade durch solche Einseitigkeit die dramatische Kunst, verdirbt den Geschmack des Publikums und zieht eine handwerksmäßige Nüchternheit auf. Daß eine Bühnendichtung neben den technischen Schönheiten auch dichterische aufweisen muß, Größe der

Leidenschaft, „Tiefe der Empfindung" und „starke Innerlichkeit", dafür hat unser Kritiker kein Verständniß, denn man liest bei ihm nie davon. Man kann das Eine als nothwendig betonen, aber darf das Andere darüber nicht vernachlässigen, oder die Kritik ist in ihren Einzelheiten ganz richtig, ihrem Wesen nach völlig falsch. Kommt Herr Lindau auf die formalen Vorzüge der Franzosen zu sprechen, so findet er nicht genug Worte der Begeisterung für die Meisterschaft, mit der jede Scene aufgebaut ist, die wunderbaren Finessen der Scribe, Dumas und Sardou, — daß ihnen aber die „Tiefe der Empfindung" und „starke Innerlichkeit" abgeht, darüber hüpft er mit zwei Worten hinweg. (Dramat. Blätter. Neue Folge. II. Bd. S. 210.) Kruse's Schwächen im dramatischen Aufbau findet er ganz richtig heraus, seine absolute dichterische Ohnmacht bleibt ihm hingegen völlig verborgen. Ich glaube jedoch, die poetische Kraft ist für eine dramatische Dichtung nicht minder wesentlich, wie die Feinheit der Technik. Wahrlich, es stünde traurig um die dramatische Kunst, wäre es mehr als oberflächlich-seichtes Geschwätz, wäre es mehr als eine unverständige Phrase, das Lindau'sche Wort: „Die Bühne wirkt wesentlich durch das Aeußerliche". O Bühne der Shakespeare, Goethe und Schiller! Dann verdienst du nicht die Bezeichnung eines Kunstinstitutes, dann hättest du allerdings nicht mehr Daseinsberechtigung, als ein Kirmeß-Panorama, dann stimmte ich als der Erste dafür, dich mit Bomben zusammenzuschießen. Aber ich glaube, es ist nicht so gefährlich, Herr Dr.! Sie stehen mit Ihrer aesthetica comica in der ganzen Literaturgeschichte so vereinzelt da, daß es des Aufwandes von irgend welchem Pathos gar nicht, — nein, auch nicht im Geringsten, bedarf. Was kann die arme Bühne dafür, daß sie sich in Ihrem Kopfe so seltsam abspiegelt, wie kann man ein Gesicht als häßlich verurtheilen, wenn es der Beschauer nur aus den Verzerrungen des Hohlspiegels kennt?

Zu was für einem schwachen hüstelnden Schwindsuchtswesen das Drama nach Lindau'scher Curmethode auswächst, das sehen wir ja in jeder Saison an den verschiedenen theatralischen Leichenbestattungen. Wer trägt denn von Lindau's oder Bürger's zusammengezimmerten „Stücken" — seit vier Jahren gebrauche ich zum ersten Male diese lächerliche Bezeichnung für ein dramatisches Werk — wer trägt denn

einen erhebenden, einen tieferen Gedanken davon heim, wer erblickt denn in diesen rein auf technische Wirkung berechneten Handwerksarbeiten auch nur einmal das schöne Antlitz der Poesie?

Nein, was unserer Bühne noththut, das ist eine Bekämpfung der sie beherrschenden Nüchternheit und Alltäglichkeit, — das ist eine tief innerliche, leidenschaftliche Dichtung, welche auf ihren Flügeln schwere Gedanken trägt und mit ihrem Auge Himmel und Erden durchdringt. Seit Jahren steht die Kritik unter dem Banne der kläglichen Philistrosität, ohne Verständniß für den Zauber der Poesie, den sie daher, gedrückt von der Wucht ihrer Geistesstumpfheit, durch das Lächeln des Spottes zu zerstören sucht; da wirft sie die Schlagworte vom „semmelblonden Idealismus" in die Menge, greift einige erbärmliche lyrische Dilettanten heraus, um sie als Vertreter der Dichtung auszustaffiren und an ihrem Versgestammel das Müthchen zu kühlen, — aber das Publikum wird sehend und die Herrschaft der Einäugigen wird schmählich zu Ende gehen.

Wir warten auf ein Drama der Gedanken und tiefen Gefühle. Auf ein Drama, nicht auf fünfaktige, in Scenen und wässerige Jamben gebrachte Mordgeschichten! Lindau stellt als Meister der dramatischen Composition die Franzosen auf, — doch soll es einem besonderen Waffengang vorbehalten bleiben, Schritt für Schritt nachzuweisen, daß die Technik der Franzosen eine sehr zweischneidige ist. Lindau sieht auch hier nur die Außenschaale, der Kern der Sache bleibt für ihn im Dunkel. Der Unterschied zwischen dramatischer Kunst und dramatischer Mache ist ihm ein dunkles Geheimniß, jene verlangt allerdings eine besondere dichterische Qualität, diese aber ist wirklich nur Handwerk und ganz und gar verwerflich, trotz des vornehm-höhnischen Achselzuckens, mit dem Lindau auf die feindlichen Aesthetiker herablickt. Ein Mann, der die einfachsten Begriffe dieser Wissenschaft durcheinanderwirft, hat wirklich kein Recht dazu! Dramatische Kunst nenne ich eine naturgemäße organische Steigerung der Handlung und Scenen, d. h. die Katastrophe muß nothwendig aus den Charakteren hervorgehen, und wie diese letzteren einmal beschaffen sind, so müssen sie in der vom Dichter dargestellten Weise zusammentreffen. Bei den Franzosen aber liegt die Sache in vielen Fällen ganz anders. Die Spannung und Erregung

wird auf künstliche Weise hervorgerufen durch eine Laune des Dramatikers, nicht durch die zwingende Nothwendigkeit der Charaktere. Wenn Dora bei Sardou auf die Beschwörungen ihres Gatten, ihre Unschuld durch ein bloßes Ja zu betheuern, schweigt, und lieber alles Unglück erträgt, als das leichte Wörtchen auszusprechen, so wird allerdings der Leser fieberhaft auf den Ausgang gespannt, aber dies Mittel steht doch um nichts höher, als das Mißverständniß im Lustspiel. Zur Erzielung komischer Effekte mag so etwas erlaubt sein, aber das ernste Drama verträgt die billigen Kunststücke der Sensationsromane nicht. Doch darüber, wie gesagt, ein anderes Mal!

Lindau hat überhaupt eine ungemein niedrige und platte Auffassung von der Bedeutung des Theaters. Als eine moralische Besserungsanstalt möchte auch ich die Schaubühne nicht angesehen wissen, doch was soll man dazu sagen, wenn sie der Autor der „Dramaturgischen Blätter" zu einer bloßen Vergnügungshalle erniedrigen will. Allerdings ist es eine von allen Theaterdirektoren und den selbstgerechten Kritikern des Laissez faire hundertmal wiederholte Behauptung, daß das Publikum im Theater seine Bequemlichkeit sucht und vor allem unterhalten sein und lachen will. „Das Leben ist ja traurig genug", und die Kunst nach der gewöhnlichen Auffassung ein vom Leben ganz abgetrennter Bezirk, in dem man sich so gut wie möglich von Verdauungsbeschwerden erholt und ergeht, um die Langeweile zu vertreiben. Aber die Kunst ist eine ernste Nothwendigkeit und es wäre gerade die Aufgabe der Kritik, den seichten Geschmack des Publikums zu veredeln, und ihm die wahre Bedeutung der Bühne klar zu machen. Wagt es nur, ein Decennium lang mit den Waffen des Spottes und des Pathos die trivialen Anschauungen der Menge zu züchtigen, lenkt ihre Blicke nur zu etwas Höheren empor, wie ihr das Volk zehn Jahre lang zu verderben gesucht habt, und dieses wird mit mehr Ehrfurcht von Euch sprechen, Euch Allen, Dichtern, Schriftstellern, Journalisten. Es wird anders und besser denken vom Theater, als heute. Doch nein, es gibt Bedientenseelen und Höflingsnaturen, welche dem feilen Geschmack des Publikums schmeicheln und in den Sklavendienst der Masse sich gestellt haben. Lindau streut der letzteren folgende Rosen auf den Weg:

„Ein Lustspiel, bei dem man sich nicht langweilt und öfter sogar recht herzlich lacht, bleibt unter allen Umständen eine verdienstliche Arbeit." (Dramaturg. Blätter, Bd. I. S. 124.)

„Um des herzlichen Lachens willen sieht man ja über so Vieles hinweg." (Ebendas. S. 129.)

„Man lacht vom Anfange bis zum Ende — und ein lachender Richter verurtheilt nie." (Ebendas. S. 259.)

Solche Sätze (die noch dazu auf ein ganz mißrathenes Gleichniß gestützt, denn auch ein lachender Richter wird objektiv urtheilen nach den Gesetzen, die gerade in Frage kommen), sind einer ernsten Widerlegung wahrhaftig nicht werth, und es ist genug, sie tiefer zu hängen. Den Faktor des herzlicheren Lachens zum Richter eines Lustspiels zu machen, das Theater ganz von den niederen Trieben der Menge beherrschen lassen, .. wer das als ästhetische Anschauung in die Welt rufen kann, mit dem ist überhaupt nicht zu rechten. Wenn ein Lustspiel nur den Zweck hat, das Lachen zu erregen, dann weiß ich nicht, warum man seinen Autor höher schätzt, als einen mit zahlreichen Anekdoten und Witzen ausgestatteten Weinreisenden, dann ist jede Anektodensammlung um das Zehntausendfache höher zu schätzen als jedes Lustspiel von Molière, dann schnellen „George Dandin", „le Bourgeois gentilhomme", „les Fourberies de Scapin", den „Don Juan", „Tartüffe", den „Geizigen" zu einer schwindelnden Höhe empor. Lindau's ästhetisches Wissen ist geradezu eine camera obscura! Er verwechselt Wirkung und Ursache. Das Lachen ist nicht Zweck des Lustspiels, sondern dessen Folge, das größere und geringere Verdienst des Schriftstellers beruht nicht auf dem stärkeren oder schwächeren Lacherfolg seines Werkes, sondern auf den Mitteln, durch welche er dieses Lachen hervorruft, und durch künstlerische Mittel dieses zu thun, das allein bleibt stets eine verdienstliche Sache. Und so etwas muß man noch sagen, sagen ein halbes Jahrhundert nach Goethe's Tode . . . .

* * *

Zwei Perlen habe ich mir zum Schluß aufbewahrt und ich weiß nur nicht, welche die köstlichere von beiden ist, welche ich am

längsten geizig zurückbehalten soll. Beide sind so stilvolle kostbar Erzeugnisse edelster Gedankenlosigkeit, beide sind so ureigene Schöpfungen ihres Meisters, daß ihr Werth nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

Mit Euch, Herr Dr., zu spazieren
Ist ehrenvoll und ist Gewinn!

Erinnern Sie sich noch, wie Sie mit diesen Worten Herrn Julian Schmidt vor einigen Jahren zu einem herzerquickenden Spaziergange einluden; vielleicht hat der Umgang etwas demoralisirend auf Sie eingewirkt, und auch Ihre Gedanken sind seitdem die Pfade der Dunkelheit und Verwirrung gegangen, — verzeihen Sie deshalb, wenn auch ein Gang mit Ihnen eine Nothwendigkeit geworden ist.

Was sagen Sie z. B. zu der folgenden ästhetischen Blüthe?

„Es ließe sich wie bei jedem Moser'schen Stücke auch bei diesem eine tiefsinnige Abhandlung schreiben über die Grenzen des Lustspiels und der Posse. Nach der Ansicht unserer neuesten Aesthetiker hört nämlich die komische Wirkung, welche der Dichter von der Bühne herab hervorruft, an einem gewissen Punkte auf, lustspielartig zu sein, sie wird possenhaft. Es ist aber schwer, diesen Punkt genau zu bezeichnen. Diejenigen Classiker, die man bisher als die Muster unter den Lustspieldichtern aufgestellt hatte, geniren sich gar nicht, im gegebenen Falle auch durch Unwahrscheinlichkeiten und Uebertreibungen einen komischen Effekt herbeizuführen. Vielleicht ließe sich besser, als ästheitisch, empirisch der Unterschied zwischen der Posse und dem Lustspiel in der Weise bezeichnen, daß das Lustspiel keine Couplets enthält und nur ein wohlwollendes Lächeln und freundliches Lachen hervorruft, während die erstere mit Gesangseinlagen gegeben wird, die Zuschauer bis zu Thränen zum Lachen zwingt, und ihnen, während sie sich köstlich amüsiren, den Schmerzensruf entreißt: „Herr Gott, ist das dumm!"

Spaßvogel! Herrlicher Witzbold! Das nenne ich doch eine andere Aesthetik schreiben, als die langweiligen Herren Aristoteles, Plotin, Lessing, Kant, Hegel und Vischer, das nenne ich doch einmal der Sache auf den Grund gehen und sich nicht lange bei Präliminarien aufhalten. O über diese neuesten Aesthetiker, diese pedantischen Leutchen, welche sich erlauben, einen Unterschied zwischen Lustspiel und Posse, zwischen Molière und Moser zu machen. Er thut's nun einmal nicht, der Herr Dr., er kann sie nicht ausstehen, diese Schulfüchse, und mit einem glänzenden Elan wirft er all ihre Gebäude über den Haufen. Er erhebt nur seine Stimme und dort purzelt

Aristoteles in den Graben, hier verkriecht sich Schiller hinter ein Gebüsch und die ganze gloriose Reichsarmee der anderen großen Männer stürzt mit Hinterlassung der Waffen vor dem neuen Friedrich davon. Das Lachen macht's, das Lachen ist des Pudels Kern! Von Ideen und Charakteristik, von Humor und Satire haben Herr Lindau nie etwas gehört und von den tausend anderen Unterscheidungsmerkmalen zwischen Lustspiel und Posse. Und wo bleibt der Schwank? Auch der enthält keine Couplets und soll den Zuschauer doch köstlich amüsiren, soll ihm doch den Schmerzensruf entreißen: „Herr Gott, ist das dumm!" Wie gesagt, man darf solche ästhetische Scherze nicht ernst nehmen, und auch jener Satz: „Diejenigen Classiker, welche man bisher als die Muster unter den Lustspieldichtern aufgestellt hatte ꝛc. . . ." braucht deshalb nicht näher beleuchtet zu werden. Man müßte dem Verfasser sonst bemerken, daß diese Stelle in gar *keinem logischen Zusammenhang* mit den übrigen Ausführungen steht, daß die „neuesten Aesthetiker" ganz *theoretisch* den Unterschied zwischen dem Geist des Lustspiels und dem der Posse feststellen, daß dieser *theoretische* Unterschied aber doch gewiß nicht durch Molière umgestoßen wird, der in seinen Lustspielen auch Possenscenen bringt. Letztere nehmen dadurch noch immer keinen Lustspielcharakter an! Außerdem sei nur zu bemerken, daß Molière, als Autor des „Don Juan", des „Tartüffe" die Meisterwürde des modernen Lustspiels bekleidet, nicht der Verfasser der „L'amour médecin", „Le Médecin malgré lui" ꝛc. . . . Doch darüber kein Wort weiter, man könnte mich sonst für einen Don Quixote halten, der ein paar Windmühlenflügel für ernsthafte furchtbar drohende Riesen ansieht . . .

Habe ich doch noch immer die köstlichste ästhetische Perle im Besitze, auf deren Schönheit sich Lindau gewiß alles einbilden muß. Als er sie mit künstlerischer Meisterschaft ausschliff, war er sich seiner großen Aufgabe wohl bewußt, fühlte er sich in seiner ganzen Bedeutung als kritischer Moses, der von der Höhe der Gegenwart herab die Gesetzestafel der Gesellschaft trug, um sie als ewige Normen einer verrotteten Dichtung entgegenzuhalten und das goldene Kalb, so da „Nana" heißt, mit *einem* wuchtigen Hiebe zu zertrümmern.

„Die Dichtung muß schicklich sein," heißt es in den „Literarischen Bildern aus Frankreich," Seite 331. „Die Grenzen des Schicklichen in der Dichtung sind da, wo sie von dem ungeschriebenen, aber von der gesammten gesitteten Welt anerkannten Codex der guten Gesellschaft gezogen sind. Es mögen da Schwankungen in den Auffassungen vorkommen. Je nach dem Geschlechte, dem Temperamente, nach der Erziehung des Einzelnen, nach den Sitten des Landes mögen da laxere oder strengere Auffassungen walten; das was hier schon für unstatthaft gilt, mag da noch als zulässig anerkannt werden. Das soll zugegeben werden. Nun, in allen solchen Zweifelfällen soll der Dichter das Recht haben, die Beneficien der freiesten Auffassungen für sich und seine Zwecke zu verwerthen."

Wie gütig! Vielleicht begleitet mich der Herr Dr. auf einem Spaziergange, der uns um viele Jahrhunderte in die Geschichte zurückführt. Die griechische Poesie hatte ihre herrlichsten Blüten gezeitigt und war nunmehr im allmählichen Absterben begriffen, und auch die Aesthetik auf einem Höhepunkt angelangt, der von der damaligen Zeit nicht mehr überschritten werden konnte und sollte. Auf diesem höchsten Gipfel stand ein gewisser Aristoteles, der mit wunderbar freiem und weitem Blick das Wesen der Kunst erfaßt und durchdrungen und ewig gültige Gesetze gegeben, der mit demselben Erfolge Plato's hochmüthige Angriffe zurückgewiesen, wie er energisch die trivialen Anschauungen von einer „moralischen" Poesie in den Winkel geschleudert hatte. Später war es jedoch dunkel, sehr dunkel im Haine der griechischen Aesthetik geworden, in Alexandrien wohnten große Gelehrte, bienenfleißige Philologen, denen aber das Wort höher stand, als der Geist, welche, die Grammatik in der Hand, des Dichters Werke durchstudierten, und für alles Empfindung hatten, nur nicht für den ureignen Zauber der Poesie, für die undefinirbare Macht der Schönheit. In dieser Zeit, die man die „Alexandrinische" benennt, Herr Dr.!, lebten auch so ein paar seltsame Kritiker, ästhetische Käuze, die noch immer als Urbilder der Trivialität und Nüchternheit im Angedenken der Welt stehen, z. B. ein sehr radikaler, selbstbewußter Recensent, Namens Zoilus, der eine merkwürdige Wuth gegen den alten wackeren Homer besaß. Und wissen Sie, auf welche Weise er dem armen blinden Sänger beikam, auf welche Weise er es verstand, den Mann zu einem entsetzlich flachen, dummen und närrischen Poeten zu erniedrigen? Er

durchstöberte seine Gesänge nach — Unschicklichkeiten und fand — denken Sie sich — deren eine solche Menge, wie Sie sie im Zola gewiß nicht entdecken werden. Da war auch ein Anderer, Zenodot mit Namen, welcher es dem Homer zum Vorwurf machte, daß bei ihm die gute Here vom Vater Zeus, Amboße an den Füßen, zum Himmel hinausgehängt wird, da solches Beginnen ohne Zweifel gegen den Anstand und die guten Sitten der gebildeten Gesellschaft verstößt. Das ist doch noch ein kritischer Standpunkt, eine Aesthetik bei diesen alten Knasterbärten, Herr Dr.! Betrachten Sie sich nun einmal im Spiegelbild solch geistiger Helden, der Zoilus und Zenodot.

Vielleicht begleiten Sie mich auch auf einem anderen Spaziergang, einer kürzeren Reise in die Münchener Pinakothek, — Sie wissen ja, die Gemäldesammlung, welche durch ihren besonderen Reichthum an Bildern aus einer gewissen niederländischen Schule ausgezeichnet ist. Sie erinnern sich vielleicht noch — auch aus anderen Gallerien, — der merkwürdigen Schöpfungen eines Teniers, Brouwer, Breughel u. s. w., unter die eine freiere Aesthetik die Worte gesetzt hat: „Naturalia non sunt turpia". Ach, leider stellen auch diese viele viele Situationen dar, welche nach den Begriffen unserer guten Gesellschaft durchaus unschicklich sind.

Möge mir Aristoteles beistehen, — aber wahrhaftig, Herr Dr., ich habe Ihre ästhetische Auslassung zehn, zwanzig Mal genau durchgelesen, und weiß noch immer nicht, wo die Grenzen des Schicklichen für den Dichter stecken. Im ersten Satze sagen Sie: „Es giebt feste bestimmte Gesetze" und im zweiten erklären Sie weiter: „Diese festen bestimmten Gesetze sind schwankend". Der Mann hat eine andere Auffassung von ihnen, als das Weib, diesem sind andere anerzogen, als jenem. Wo finde ich nun die wahren Grenzen? „Bei der freiesten Auffassung!" Wer hat aber diese freieste Auffassung! Doch der Lebemann, der Bonvivant, welcher seine Nächte in nicht allzu gewählter Gesellschaft verbringt! Dieser also soll Richter über Schicklichkeit und Unschicklichkeit sein! Ob dem, wenn er kein Heuchler ist, Zola zu starke Würze bietet? Kaum! Aber nach dem ganzen Zusammenhange kann Lindau so radikale Anschauungen nicht haben, der Roué und Wüstling kann nicht der Richter sein! Was versteht denn nun eigentlich Lindau unter der freiesten

Anschauung der guten Gesellschaft, — nebenbei gesagt, der guten Gesellschaft, in der Zola's „Nana“ gerade reißenden Absatz gefunden? Meint der neuerstandene Zoilus vielleicht, alles sei unschicklich, wovon man im stillen Kämmerlein sprechen und woran man sich in der Einsamkeit ergötzen könne, was man aber in großer Gesellschaft, im Salon nicht erwähne. So müßte die Literatur jedem Backfisch zugänglich sein dürfen, — aber nein, das wird der Vertheidiger des Dumas fils nicht behaupten können. Nein, Herr Lindau sei ehrlich! Bekenne er ruhig, daß es eine ganz besondere geniale Begabung erfordert, noch verschwommener zu denken, noch dunkler zu schreiben, als er es da oben gethan. Und gegen unklare Schwabeleien anzukämpfen, ist auch den Göttern versagt!

Entweder ist die Schicklichkeit eine Norm für alle Dichtung und dann hat der keusche und züchtige Backfisch dasselbe Recht, vom Poeten in seinem Anstandsgefühle respektirt zu werden, wie der fortgeschrittene fünfundzwanzigjährige Don Juan, welcher die „freieste“ Auffassung vertritt, — oder sie hat gar keine Berechtigung. Auf das Quale kommt es in der Aesthetik an, nicht auf das Quantopere, . . . oder sie ist eine Wissenschaft, die wie elastisches Gummi von jeder Hand auseinander- und wieder zusammengezogen wird. Aber die Schicklichkeit hat wirklich keine Geltung in der Kunst! Beleidigt Zola in seinen Romanen unser angeborenes Anstandsgefühl, auch dort, wo es die Dichtung nicht verlangt, aus bloßem Muthwillen, so kann ich ihn für einen ungehobelten, ungebildeten Menschen halten und für was sonst noch, — aber seine dichterische Bedeutung schmälert das in keiner Weise, der dichterische Werth des Romanes wird dadurch in Nichts gedrückt.

* * *

Man sieht, die ästhetische Grundlage, auf der Paul Lindau sein kritisches Gebäude errichtet, ist mehr als morsch und schwach, — was Wunder, daß solch ein Baumeister auch das Haus selbst mit der ungenirtesten Sorglosigkeit aufbaut. Nur in seltenen Fällen geht der Autor auf das wirkliche Ziel der Kritik, die Belehrung des Künstlers und des Publikums, los, . . in den meisten begnügt er sich mit völlig seitwärts liegenden Nebenzwecken und denkt vor allem

daran, das Publikum zu unterhalten und auf gefällige Weise über eine Viertelstunde hinweg zu täuschen. Lindau ist der kritische Gustav von Moser. Von seinen Recensionen gilt, was er selber über die Schwänke des Letzteren urtheilt: „Man hat einen leidlich vergnügten Abend verbracht, man hat bisweilen herzlich gelacht, aber man bringt nicht viel heim.“ Nur ein Unterschied! Moser kann mit seinen Farcen auch nicht den geringsten Anspruch auf literarische Bedeutung erheben und muß zufrieden sein mit dem Ruhme eines öffentlichen Spaßmachers, während sich Lindau in seinen Kritiken ganz ernsthaft geberdet und sein Urtheil als ein ausschlaggebendes in die Welt hinausposaunt.

Eingehende scharfe Zergliederung seines vorliegenden Werkes, theoretische Erörterung, überhaupt gediegene kritische Arbeit erfreut sich beim Publikum nur eines mäßigen Beifalls. Aber man schmeichle seinen Schwächen, bequeme sich seiner Fassungsgabe an, mache aus einem Theaterbericht etwas wie eine pikante „vermischte“ Erzählung, — vielleicht gelingt es dann besser, das allgefürchtete und allgeliebte zu kirren.

Auf diese Weise hebt sich Lindau zu der Höhe eines Theaterreporters empor, und buhlt, vielleicht nicht ohne Erfolg, um die Lorbeern und Siege des Lokalberichterstatters, der ohne bedeutsamere Raisonnements den Selbstmord des Rentiers Padde oder die wunderbaren Begebenheiten eines Bauernfanges, — das einfach Geschehene — in leuchtenden Farben wiedererzählt. Ich will nicht leugnen, daß ein bescheidener Geschmack auch solche Werke für kleine schriftstellerische Thaten ansehen kann, besonders wenn dies Reporterthum schwungvoll und in großartigem Style betrieben wird . . . aber für eine wirklich bedeutsame geistige Capacität halte ich einen Festberichterstatter als solchen von vornherein nicht, und ich würde mich energisch dagegen stemmen, wollte man selbst den besten Reporter des Berliner Tageblattes zu den „Spitzen“ unserer Literatur rechnen. Schreibt Lindau eine Kritik, so wird sie, ich möchte sagen, in den meisten Fällen, eine solche Berichterstattung. In ausführlichster und gedehntester Weise erzählt er den Inhalt des aufgeführten Dramas, schreibt, umgekehrt wie Frau Birch-Pfeiffer, eine Miniatur-Novelle nach gegebenem Stoff, und wenn man zum Schluß erwartet, end-

lich — endlich wird auch der Kritiker zur Feder greifen, da, leider Gott, läßt ein grausamer Schlußpunkt alle schönen und stolzen Hoffnungen zu Schanden werden.

Die sämmtlichen ausführlichen Recensionen in dem zweiten Bande der „Dramaturgischen Blätter", ohne Ausnahme, sind solche Inhaltsauszüge; man erwartet geistvolle Bemerkungen über die Technik des französischen Dramas, ästhetische Apercus, begründende Darstellung der vorhandenen Schwächen und findet eine — behaglich erzählte Ehebruchsgeschichte. Sardou's „Andrea", Foussier und Edmond's „Die Baronin", Gondinet's „Christiane" und Touroude's „Bastard", alle müssen herhalten und den Stoff zu einem Artikel „Vermischte Nachrichten" geben, — sich ein Urtheil über diese Werke zu bilden, bleibt dem gescheiten Leser dann selber überlassen. Die so „gewissenhaft" und „sorgfältig" ausgeführten „Bilder aus dem literarischen Frankreich" enthalten einen Artikel, ganz einfach, aber ebenso vielversprechend „Ferdinand Fabre" überschrieben, ein zwanzig Seiten langes Essay, von dem siebzehn mit einer bloßen Wiedererzählung des Fabre'schen Hauptromanes „Abbé Tigrane" angefüllt sind; auf den drei — drei übrigen sind, wie nicht anders möglich, kritische und literarhistorische Bemerkungen im Style eines Conversationslexikons zerstreut. Nicht besser steht es mit dem Aufsatz über Jules Claretie. Ein anderes Elaborat heißt „Emile Zola" und man erwartet daher mit Fug und Recht eine kritische Würdigung dieses Führers der Naturalisten; Täuschung! Die Arbeit ist nichts weiter als ein Auszug und theilweise Uebersetzung einer Zola'schen Studie über seine Nebenbuhler in Frankreich, über die „anderen" Romanschriftsteller. Die große „Nana"-Kritik umfaßt fünfundvierzig Seiten, von denen neunundzwanzig wiederum mit einer bloßen Inhaltserzählung angefüllt sind; die übrigen enthalten allgemeine in der Luft schwebende Bemerkungen über Realismus und Naturalismus, über deren Werth ich mich bereits ausließ, während die Kritik des Romanes selbst in den gewiß sehr vielsagenden Satz zusammengefaßt ist: „Eine peinigende, beständigen Widerwillen hervorrufende Lectüre, trotz alledem das Werk eines mächtigen Talentes." Nicht mehr, nicht weniger! Den kritischen Lorbeer hätten sich auch Geringere verdienen können.

Wie gesagt, ich will nicht leugnen, daß sich auch in solchen Reproduktionen ein gewisses bescheidenes Schriftstellertalent offenbaren kann, und gewiß macht Lindau diese Exercitien besser, als ein Primaner, der im deutschen Aufsatz den Inhalt von „Wallenstein“ und „Tell“ wiedergeben muß. Aber das glaube ich nicht, daß aus Lindau's Inhaltsverzeichnissen größerer Verstand und größeres kritisches Genie hervorleuchten, als aus solchen Primanerwerken, und ich meine, der Geiz nach Schülerlorbeeren dürfte für einen literarischen Wortführer doch ein zu schnöder Geiz sein. Im Grunde genommen ist das alles doch nur ein etwas feineres, mobificirtes Arbeiten mit Scheere und Kleister und für eine ernsthafte Kritik scheint mir die ausführliche Erzählung in den meisten Fällen zum mindesten überflüssig zu sein . . . sogar schädlich, da sie der faulen Bequemlichkeit des Publikums entgegenkommt und dasselbe verleitet, sich mit der Lektüre der Kritik statt mit der der Dichtung zufrieden zu geben. Und hat Lindau nicht diesen Zweck in erschrecklich klarer Weise angedeutet? Ist es nicht verständlich, das folgende Argument? „Der Inhalt des Romanes („Nana“) ist deswegen mit so großer Ausführlichkeit hier wiedergegeben worden, um durch die Analyse denen, die vor der peinigenden, beständigen Widerwillen hervorrufenden Lektüre zurückschrecken, einen möglichst richtigen und vollkommenen Begriff von diesem trotz alledem hoch bedeutenden Werke zu geben.“ Ist es denn nicht die ödeste literarische Halbbildung, die geschwätzige alles- und nichtswissende Salonbildung, welche auf diese Weise groß gezogen wird? Ist es nicht klar ausgesprochen, daß auch der sich ein Urtheil über Zola erlauben soll, der niemals auch nur eine Zeile von ihm gelesen hat? Glaubt dieser sonderbare Kritiker wirklich, durch eine noch so ausführliche Erzählung des stofflichen Inhalts einer Dichtung gerecht werden zu können? Verzeihen Sie, Herr Dr., wenn ich mir die Freiheit nehme, Sie an eine Stelle in Ihren „Dramaturgischen Blättern“, I. Bd. S. 18, unten am Ende, zu erinnern, wo Sie ein ganz anderes Urtheil über diese Manier fällen. „Dies ist,“ schreiben Sie, „in kurzen Worten der Inhalt des Kruse'schen Drama's („König Erich“), von welchem die nüchterne Nacherzählung ebenso wenig eine Vorstellung zu

geben vermag, wie eine musikalische Recension von der Wirkung eines orchestralen Satzes". Also was bei den faden, thörichten Werken eines Kruse unmöglich ist, das soll möglich sein bei den Romanen des gewiß bedeutenderen Zola, der noch dazu selber erklärt, daß er in Betreff der Handlung gar keine Erfindungskraft besitze und daher auf den Reiz kunstvoll verflochtener Erzählung ganz verzichten müsse. Schade um Lindau's Gedächtniß! Oder erinnert sich der Herr Dr. auch einer anderen Stelle nicht aus den „Ueberflüssigen Briefen an eine Freundin" (III. Aufl., S. 174), die wörtlich folgendermaßen lautet: „Es macht auf mich immer den Eindruck, als ob Julian Schmidt weniger die Werke der Autoren, die er zerlegt, als was über diese Werke geschrieben ist, kennt, als ob er bei seinen Arbeiten weniger den Inhalt, als die Einleitungen und Commentare befrage." Da Lindau gegen Julian Schmidt eine so außerordentlich feindselige Stellung eingenommen, so habe ich das immer als einen Tadel aufgefaßt und ich glaube, daß auch Lindau diese Stelle durchaus nicht für ein Compliment ansieht. Und das alles ist anders geworden, heute soll ein Lindau'scher Commentar — allerdings ein Lindau'scher Commentar! — dem Leser die „Nana" ersetzen, heute darf jedermann über Zola urtheilen, sprechen und schreiben, der sich aus Lindau's Kritik „einen möglichst richtigen und vollkommenen (!) Begriff von diesem trotz alledem hochbedeutenden Autor" gemacht hat. Fast scheint es mir, als wenn darin ein kleiner Widerspruch bestände, — erscheint es Ihnen nicht auch? Nein, trivialer, seichter und oberflächlicher kann man wirklich nicht denken als Lindau und er verdient eine entschiedene Verurtheilung, wenn er glaubt, ein der Poesie bedürftiges Gemüth würde sich mit seinen „Analysen" zufrieden geben. Durchaus nicht, ebenso wenig, wie sich der Magen an Davidis'schen Kochrecepten und Speisezetteln genügen läßt. Wer sich einen richtigen und vollkommenen Begriff von einem Kunstwerke machen will, ich für meine Person kann ihm nur den einzigsten Rath geben, das Kunstwerk selbst sich anzuschauen, und wen seine schwachen Nerven daran hindern, — nun, ein Capitalverbrechen ist eine kleine Unkenntniß auch nicht, und es giebt viele ganz gebildete und anständige Menschen, die niemals ein Drama von Calderon

gelesen haben. Nur sollen sie sich auch kein Urtheil darüber erlauben . . . .

Vielleicht aber wird die Erzählung das Urtheil ersetzen, der Reporter die Pflichten des Kritikers erfüllen? Gelegentlich des Henle'schen Lustspiels „Durch die Intendanz“ (Dramat. Blätter. Neue Folge. 1. Bd. S. 63 ff.) erklärt es Lindau ganz deutlich: „Die Inhaltsangabe, welche die einzige Kritik sein soll, dürfte die Behauptung begründen . . .“ Für wen schreibt denn dieser Mann seine Recensionen? Für den Autor? Glaubt er denn wirklich, diesen durch eine einfache Inhaltsrecapitulation von seinen Schwächen zu überzeugen, — hat dieser denn nicht den Inhalt schon viel länger als er gekannt und sein Werk trotzdem für gut befunden? Das Publikum? Nun, wenn sich dieses durch die bloße Inhaltsangabe über die Schwäche des Dramas aufklären läßt, dann hatte es ja nur nöthig, das Lustspiel zu sehen oder zu lesen, und brauchte von Lindau nicht mehr zu hören, was es schon längst wußte, — dann war Lindau's Arbeit eine völlig überflüssige. Höchstens kann die erzählende Analyse einer Dichtung in manchen Fällen als Basis der Kritik gelten, als diese selbst niemals.

* * *

Daß es sich Lindau mit der Kritik ungemein leicht macht, ist natürlich eine berechtigte Eigenthümlichkeit seiner kritischen Subjektivität. Daß er jede Begründung seines Urtheils wie den Tod haßt — kritische Subjektivität! — daß er allen theoretischen und ästhetischen Erörterungen gern mit der Phrase aus dem Wege geht: „Nun könnte ich, gestützt auf Aristoteles und Lessing, eine längere Auseinandersetzung über diesen Streitfall geben, aber ich will's lieber doch nicht thun“, — ei, die kritische Subjektivität hat nichts dagegen einzuwenden. Kritische Subjektivität ist's, wenn Herr Lindau eine Besprechung von Geibel's Brunhild (Dramat. Blätter, Bd. I. S. 10) bequem abschneidet: „Und da wir nun einmal die Darstellung berührt haben, so möge die weitere Würdigung der Dichtung dem Leser selbst überlassen bleiben. Brunhild ist seit zehn Jahren gedruckt“ . . . . Schön, aber was würde der Herr Dr. zur der kritischen Subjektivität eines römischen Cicerone sagen, der

ihn bei der Besichtigung der ewigen Stadt am Petersdome stehen läßt unter den Abschiedsworten: „Da wir nun einmal diesen Dom hier besichtigt haben, so mögen Sie sich zu den übrigen Sehenswürdigkeiten den Weg selber suchen. Rom steht seit länger als 2500 Jahren." Das wäre nicht schön und auch nicht logisch von dem Cicerone gedacht, nicht wahr? Aber machen Sie es besser, Herr Dr.?

In demselben Buche erklären Sie auf Seite 76:

„Man braucht nicht zu den Pedanten zu gehören, welche aus der Tragödie alle hausbackenen Reden gebannt wissen wollen..."

Das ist eine Ansicht, wie viele andere; ich für meine Person habe die Ehre, mich Ihnen als solchen Pedanten vorzustellen, und nun denken Sie recht schlecht von diesem Pedanten!

Eine andere hübsche Arabeske von Ihrer Hand befindet sich an dem Denkmale, welches Sie Julius Minding's „Sixtus V." gesetzt haben:

„Im ersten Theil sehen wir den Cardinal Montalto, der Altersschwäche erlügt und die Stimmen zur Papstwahl auf diese Weise gewinnt! Von einem Interesse an dem Ausgange dieses Manövers kann schon aus dem Grunde nicht die Rede sein, weil das Stück „Papst Sixtus V." heißt, und alle Welt weiß, daß Montalto zum Papst gewählt werden wird."

Schäker! „In diesem Schiller'schen Drama sehen wir den bekannten Feldherrn des dreißigjährigen Krieges, den Herzog von Friedland, der sich gegen seinen Kaiser empören will und deshalb die Soldaten zu gewinnen sucht. Von einem Interesse an dem Ausgange dieses Manövers kann schon aus dem Grunde nicht die Rede sein, weil das Stück „Wallenstein" heißt und alle Welt weiß, daß derselbe auf Befehl des Kaisers ermordet wurde!" Nicht wahr, Herr Dr., so geht's auch?! Natürlich haben Sie nur eine Satire auf die lächerliche Oberflächlichkeit und kindliche Beweisführung unserer modernen Kritik schreiben wollen; und gewiß ist es Ihnen gelungen! In einem Satze haben Sie die ganze Nichtigkeit gewisser Recensenten köstlich ans Tageslicht gebracht....

* * *

Aber wozu Einzelheiten, wozu Splitter und Spähne, da doch die ganze Thätigkeit des Mannes eine Parodie auf alle Kritik und Aesthetik ist, das satirische Nachspiel zu den Werken der Lessing, Schlegel und Gutzkow.

Mancher Erfahrene wird vielleicht sogar denken: „Wozu das alles, wozu diese weiten Auseinandersetzungen, da doch ein jeder Verständiger durch den bloßen Einblick in Lindau's Werke von der Trivialität dieses Mannes überzeugt ist." Gewiß schreibe ich nicht für die kleine Gemeinde der Wissenden, — größer aber ist die Anzahl Derjenigen, denen der Kritiker der „Dramaturgischen Blätter" noch immer für eine Macht gilt, die noch immer ihr Urtheil nach dem seinigen sich zurechtlegen und auf seine Worte schwören.

Sein Geist hat beinahe unsere gesammte Kritik durchsetzt, direkt und indirekt beeinflußt. Fast scheint es, als hätte ein Lessing nie gelebt, und die Grundlehren der Aesthetik wären schwankend, wie vor Aristoteles. Ihre einfachsten Principien dürfen verspottet werden, längst und tausendmal widerlegte Ansichten tauchen immer von Neuem auf. Die Ueberwucherung der Kritik ist das Gefährlichste, denn sie bringt es mit sich, daß auch den unberufensten Händen das richtende Schwert anvertraut wird. Täglich erscheinen tausende von Blättern und diese Tausende von Blättern enthalten abertausende von Recensionen. In zwanzig Zeilen werden Werke besprochen, die ein jahrelanges Studium erfordert haben und sogar ein mit Recht so angesehenes Literaturblatt wie das „Magazin für die Literatur des In- und Auslandes" läßt Schaslers bedeutende „Aesthetik" auf einer halben (!) Spalte von einem Mitarbeiter besprechen, der sich selbst als Laie bezeichnet. Die „Blätter für literarische Unterhaltung" preisen in einer Uebersicht Ludwig Steub's „Lyrische Reisen" als eine ganz hervorragende Gedichtsammlung an, — und das Buch enthält Feuilletons und Plaudereien, nur kein einziges Poem. Von dem Münchener Schriftsteller Franz Bonn erscheint eine bittere Satire auf die Thorheiten der modernen Erziehung „Pädagogisch verbesserter Struwwelpeter", der auf dem Titelblatte ausdrücklich als Gabe für die Kinder „von 30 bis 60 Jahren" bezeichnet wird, — und ein ganzes Heer von Recensenten empfiehlt das Buch als „ächte Jugendschrift für unsere lieben Kleinen". Derartige Beispiele könnten bis ins Tausendfache

vermehrt werden, jeder Schriftsteller weiß von ihnen zu erzählen,... und man fragt sich unwillkürlich, ob es noch immer kein antikritisches Blatt giebt, welches auch den Herren Recensenten auf die Finger sieht.

Ist es ein Wunder, daß bei solchen Thatsachen die Kritik dem Publikum nichts mehr gilt, soll man sich da über den Sacher-Masoch'schen Cynismus wundern, der die Aufgabe aller Beurtheilung dahin zusammenfaßt, daß sie viel, recht viel Lärm zu machen und die Reclametrommel zu rühren habe? Doch nein! Es ist an der Zeit, daß sich die Besseren unter uns aufraffen gegenüber den Männern, die nur schreiben um zu schreiben, nur kritteln um zu verdienen, denen die Literaturentwickelung unseres Volkes kein Heiliges ist, für das man Gunst und Genuß aufopfert, für das man Angriffe kleinlichster Art und alle Wuth der Coterie getrost erleidet, sondern denen nichts höher steht, als ihr erbärmliches Ich, mag auch das Piedestal ein Kehrichthaufen sein. Es ist Zeit, daß die Redaktionen von ihren kritischen Mitarbeitern etwas mehr verlangen, als fingerfertige Schreibkunst, nämlich Ernst, Wahrhaftigkeit und Neigung, es ist Zeit, daß der alte Schlendrian wieder falle, der in ebenso leichtfertigem Loben wie gewissenlosem Absprechen besteht, daß er ersetzt werde durch eine ästhetisch geschulte Kritik, in welcher kein Satz vorhanden, der nicht begründet ist, in welcher jedes Urtheil belehrend, veredelnd und anregend auf Künstler und Leser wirkt. Wenn das geschehen wird, dann werden vielleicht zehntausend Recensionen jährlich weniger geschrieben werden, aber was wir lesen, wird von Berufenen herrühren, nicht von blasirten Schwätzern und Paul Lindau wird sich wieder auf das ihm eigene Gebiet beschränken, auf „harmlose", „überflüssige" Plaudereien.

Für und gegen Zola.

In seinem Buche „The Koran“ spricht sich Sterne über das Verhältniß der Poesie zur Wissenschaft und zur Kunst in folgender Weise aus: „Ich behaupte, daß Poesie weder Kunst ist noch Wissenschaft. Künste und Wissenschaften können gelehrt werden (Arts and sciences may be taught, poetry cannot — Goethe übersetzt diese Stelle fälschlich: „K. u. W. erreicht man durch Denken“), Poesie nicht. Poesie ist Eingebung, sie war bereits in der Seele empfangen, als sie zuerst sich regte. Deshalb sollte man sie weder als Kunst noch als Wissenschaft bezeichnen, sondern als Genius.“

Diese Bemerkung sagt viel zu viel, wenn sie die Poesie ganz aus dem Zusammenhange mit den Künsten herausreißen will, — auch diese können ihrem tiefsten Wesen nach nicht gelehrt werden, — aber sie ist berechtigt als Forderung an die Kritik, den Begriff der Poesie weiter zu fassen, als es zumeist geschieht.

Poesie ist Kunst, ja in ihr finden alle anderen Künste ein zweites Dasein, — der Tanz in der stilistischen und strophischen Bewegung, die Musik im Rythmus, im Reim, wie in der Klangfarbe der Worte, die Malerei in der Schilderung, die Plastik in der individuellen Charakteristik und die Architektur in der Symmetrie des Aufbaus, — aber in der Poesie ist auch mehr als Kunst, denn sie ist zugleich Wissenschaft, mit der sie die Herrschaft über Sprache und Gedanken theilt (Faust, Hamlet, Divina Comödia) und wiederum mehr als Wissenschaft, weil sie auch Religion ist, denn mit dieser hat sie das Vermögen mystischer Versenkung gemein (Angelus Silesius, Dschelaleddin Rumi, Ponce de Leon, Juan de la Cruz)

und wiederum mehr als Religion, weil sie rückgreifend alle Sphären umfaßt, Religion, Wissenschaft, Kunst und Natur.

Eine ähnliche Anschauung der Poesie gelangt auch bei Wilh. v. Humboldt zum Ausdruck, wenn er (in der Abhandlung „Hermann und Dorothea") von einem Etwas in der Dichtkunst spricht, „das gar nicht mehr Kunst ist", desgleichen bei Schelling, bei dem es (im System des transcendentalen Idealismus) heißt: „Es ist zu erwarten, daß die Philosophie, sowie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren ist und mit ihr alle Wissenschaften nach ihrer Vollendung als ebensoviel Ströme in den allgemeinen Ocean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren", nicht minder bei Solger, wenn er im „Erwin" die Poesie als die Kunst bezeichnet, welche allein die Idee in ihrer Wahrheit, in ihrer Wesenheit ausdrückt, oder auch bei Weiße (Aesthetik, Bd. 2 S. 352), bei Hegel, demzufolge (vgl. s. Aesthetik) die Poesie die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes bildet, sowie seine Aeußerung als Geist, ferner bei Goethe und bei Jean Paul. Trotzdem also Dichter und Aesthetiker darin einig sind, dem poetischen Genius ein Gebiet anzuweisen, so umfassend, so unbeschränkt wie der Geist selbst, unendlicher als die Natur, verharrt dennoch die Masse der Kritik bei uns wie anderwärts jeder neuen eigenartigen Literaturerscheinung gegenüber auf dem Standpunkte bornirtesten Philisterthums, verlebtester Zopfträgerei und pedantischen Regelzwanges. Oder ist es etwas anderes, wenn man einen Charakter, eine That, eine Schöpfung nicht aus deren eigenem Wesen heraus beurtheilt, sondern den Maßstab des Alltäglichen, des Conventionellen daran legt, wenn man das Handeln eines Bismarck von dem Standpunkte eines Schulmeisters, die Befreiungskriege vom Gesichtspunkte eines Mennoniten, Rubens' „Jüngstes Gericht" in Rücksicht auf ein Mädchenpensionat betrachtet. Das ist pedantisch, das ist zopfträgerisch, das ist philiströs, nicht wahr? Nun, ganz dasselbe geschieht in dem Streite, der gegenwärtig in Frankreich, Dänemark und Norwegen in betreff des sogenannten Naturalismus entbrannt ist und der auch nach Deutschland lohend herüberschlägt. Die meisten Angriffe in diesem Streite hat Emile Zola zu erleiden, da seine Romane die naturalistische Richtung am schärfsten zum Ausdruck

bringen und durch ihre rücksichtslose Consequenz die tugendhaften Deutschen, welche bei allem, was sie schreiben, zunächst an die prüden Jungfrauen ihrer Bekanntschaft denken, zur Verzweiflung bringen. Jene Recensenten, welche Zola einfach einen „schmutzigen Gesellen" heißen, lasse ich hier ganz unberücksichtigt, die haben ihn gar nicht gelesen, — und mit bloßen Verleumdern ist nicht zu rechten, — aber es giebt eine andere Gesellschaft von Kritikern, welche das gewaltige Talent des Autors anerkennen, und welche nur bedauern, daß . . . . Vielleicht daß er in übertriebener Weise charakterisirt, daß die Handlungen seiner Romane der künstlerischen Entwicklung und Concentration entbehren, daß seine Schilderungen mehr durch Quantität, als Qualität wirken? — nein, von dieser Art nichts. Sie bedauern, daß Zola, wenn er Menschen aus der Hefe des Volkes darstellt, diese nicht erst in ein irisches Bad schickt, sie nicht erst in Eau de Cologne taucht und dann in reine Wäsche und schwarzen Anzug steckt, sondern daß er sie vorführt, wie sie sind, und reden läßt, wie sie ohne Zweifel in ihren Höhlen reden. Und warum bedauern sie das? Weil es sich nun einmal nicht schickt, in anständiger Gesellschaft Wörter wie le derrière, merde u. s. w. zu gebrauchen, weil schmutzige und unsittliche Scenen überhaupt den Anstand beleidigen und weil unser Lesepublikum doch wohl zur anständigen Gesellschaft gerechnet werden muß. Halt! das ist der erste Fehler, den diese Leute begehen. Wendet sich der Dichter wirklich an den Leser als an den Gesellschaftsmenschen, als an ein in Vorurtheilen, Rücksichten und conventionellen Lügen eingeschnürtes Wesen, oder wendet er sich nicht vielmehr an den Menschen als solchen, losgelöst von den irdischen Gebrechen kleinlicher Thorheit und Befangenheit? Gewiß an den letzteren, denn andernfalls würde auch die Darstellung seelischer Reinheit und heiligen Friedens, also etwa die Goethe'sche Iphigenie oder eine Madonna Raphaels auf ihn keinen Eindruck machen, denn jene Reinheit steht eben so hoch über seinem „anständigen" Empfinden, wie die Darstellung des Gemeinen vielleicht unter demselben. Das ist ohne Frage ein entscheidendes Versehen und doch, was will es heißen gegen den ästhetischen Grundirrthum jener Kritiker, gegen die Verwechslung desjenigen, was in der Wirklichkeit gemein ist, mit dem künstlerisch Dargestellten und

gegen die Aufstellung der Schicklichkeit als eines Marksteins des poetisch Zulässigen.

* * *

Als Gogol dereinst im „Revisor“ und in den „Todten Seelen“ die sozialen Mißstände Rußlands so düster, so entsetzensschwanger malte, wie er sie vor Augen sah, da rief die Kritik zürnend und höhnend ihr Anathem gegen den Ketzer, dessen Kunst einen grellen Aufschrei der Wirklichkeit bedeute, aber kein versöhnendes, harmonisches, verklärendes Gebilde. Nun, die Kritik hat längst nachgegeben, Gogol gehört zu den anerkannten Heiligen der russischen Literatur, aber gelernt hat die Kritik aus diesen und ähnlichen Fällen nichts. Noch immer wird ein Jeder, der in die hausbackene Anschauung, die Poesie habe nur das Vergnügen, höchstens das bildende Vergnügen zum Zweck, mit seinen Werken Bresche schießt, als Verräther an den hehren Idealen der Dichtkunst verschrieen. Dagegen aber rufe ich den Begriff zu Hülfe, den ich oben aus den hervorragendsten Schöpfungen der Poesie selbst abstrahirt habe, er beweist, daß die Poesie keine andere Aufgabe haben kann, als die gesammte Welt wiederzuspiegeln oder im Anschluß an die μίμησις des Aristoteles sie nach- und neuzuschaffen. Was der Dichter darstellt, ist ganz gleichgültig, es kommt allein darauf an, daß er als Dichter darstellt. Wohlverstanden, schon in der Stoffwahl kann sich des öfteren ein höheres oder niederes Talent beweisen, aber die Thatsache, daß kein Stoff, auch der unsittliche und gemeine nicht, an und für sich undichterisch ist, bleibt gleichwohl zu Recht bestehen.

„Jenes Geistig-Häßliche“ (das Unsittliche nämlich u. s. w.), bemerkt Schasler in seiner kritischen Geschichte des Aesthetik, „hat mit der Kunst nichts zu thun, im Gegentheil kann dieses Häßliche als Charakteristisches sogar der Gegenstand der künstlerisch-vollendetsten Darstellung sein.“ Und an einer andern Stelle: „Auch die holländische Genere-Malerei kann man im gewissen Sinne häßlich nennen, sofern man nämlich auf den objektiven Inhalt der Darstellung reflektirt. Allein dieser ist in seiner äußeren Erscheinung nicht das Wesentliche in der Kunst, sondern die Art und Weise, wie dieser durch die Kulturentwicklung gegebene Inhalt aufgefaßt, und

sodann, wie er technisch behandelt ist." Das ist es! auf das Wie, nicht auf das Was kommt es an. Gut, werden die Gegner einwerfen, es mag zugegeben werden, daß der Dichter auch das Gemeine zur Darstellung bringen darf, aber dann muß er es vergolden und in Formen einkleiden, die nicht der Schicklichkeit widersprechen. Nachdem es also gelungen ist, nach langen Kämpfen die Poesie aus dem Zwange des Moralischen zu befreien, schleicht sich nunmehr durch ein Hinterthürchen eine dürre, schattenhafte Schwester der Moral, die Schicklichkeit, herein, geleitet von den alten Antipoden Rudolf Gottschall und Paul Lindau*). Frischauf, ihr wackeren Herren, laßt euren Schützling nur gewähren, er wird sich bald genug breit machen und mit der Acht nicht nur jene Poesie belegen, welche etwa die Unschuld eines 15jährigen Backfisches zu gefährden droht, von den Elegien Ovids bis zu den Fabliaux der Troubadours, bis zu den Erzählungen Boccaccios und der „Celestina" des Spaniers Rojas**), bis zu den Elegien Goethe's, nein, er wird uns überhaupt verbieten zu dichten, denn wer kann es auf die Dauer vermeiden, eine Zeile zu schreiben, welche bei Niemandem anstößt, weder bei den Frommen noch bei den Gottlosen, weder bei den Eseln noch bei den Füchsen. Da wird es denn doch das Beste sein, wir lassen die alte Hexe nicht gewähren, sondern schlagen sie todt, ehe sie Gelegenheit findet, größeres Unheil zu stiften. Wenn eine Anforderung an den Dichter zu richten ist, so ist es nur die eine, welche an jeden Irdischen zu stellen ist, daß seine Schöpfungen ethisch und humanistisch wirken, wohlgemerkt wirken; die Mittel, die er anwendet, eine solche Wirkung zu erzielen, müssen ihm überlassen bleiben. Und Zola's Romane, selbst die bekämpftesten, „L'Assommoir" und „Nana",

---

*) Vergl. den Artikel „Paul Lindau als Kritiker" S. 21. 22. 23. 33. 34. 35.

**) Von der „Celestina", einem dramatischen Roman, der an Ausgelassenheit der Sprache und Schilderungen alle Werke ähnlichen Charakters weit in den Schatten stellt, sagt Ticknor (Geschichte der schönen Literatur in Spanien) ausdrücklich: „Er wurde ehrwürdigen Geistlichen, sowie Frauen von Stande und Züchtigkeit, in Spanien und außerhalb zugeeignet und scheint allgemein, ja vielleicht selbst von weisen, milden und guten Leuten ohne Erröthen gelesen worden zu sein." Das gilt von einem lüstern-sinnlichen Buche, wie will man erst beweisen, daß Zola's eher abschreckende, als lustwirkende Darstellungen selbst reine Gemüther beflecken könnten!

sollten nicht ethisch wirken, diese furchtbaren Tragödien menschlicher Verfäulniß brächten nicht jene *Κάθαρσις* der Leidenschaften zu Wege, welche Aristoteles als das einzige Ziel des Tragischen bezeichnet! O der Jammerseelen, welche solche Dichtungen durch- und miterleben, und gleichwol darauf achten können, ob auch alles der Schicklichkeit gemäß hergeht, ob alle starken Ausdrücke, welche bei Zola nicht minder als in den Hexenscenen des „Faust" der Charakteristik halber nöthig sind, auch in den Salons als gang und gäbe gestattet werden. Soll denn dem Dichter nur die Freiheit der Salons und nicht einmal die Freiheit einer jeden Philistergesellschaft, einer jeden Bierstube vergönnt sein! Ja, es ist weit mit dem deutschen Idealismus gekommen, — der wahre Idealismus ist weitherzig, allumfassend, ist jedem Zopf und jeder unnatürlichen Beschränkung feind, aber der Idealismus der Gottschall und Consorten ist wie ein spanischer Schnürstiefel, mit tausend Regelhäkchen ausstaffirt; alles Urwüchsige, Geniale ist ihm ein Schrecken, „die Dichtung soll das moderne Leben zur Anschauung bringen" überträgt er in „es sind nur Stoffe aus den letzten drei Jahrhunderten zu wählen" und die größte That, die er zu Stande gebracht, ist die Erfindung antiker Odenversmaße mit Reimen. Carrikatur, Carrikatur des Idealismus, aber nicht dieser selbst! Was mich persönlich betrifft, so gestehe ich gern, daß es mir lieber ist, wenn die Nachtseiten des Lebens mit souverainem Humor behandelt werden, aber diese Vorliebe wird mich niemals hindern, die Eigenart eines Zola als vollberechtigte und mächtige anzuerkennen, und mich niemals veranlassen, einem „großen Talente" mit Schicklichkeits-Bedenken entgegenzutreten. Wie der Staatsmann verlangen kann, daß man ihn nach seinen Thaten und nicht nach dem Stil seiner Reden beurtheile, so erfasse man auch den Dichter nach seinem poetischen Können und nach den ästhetischen Wirkungen, die er ausübt. Und gerade bei Zola lohnt es besonders, die Fehler, durch welche er gegen den Geist der Poesie selbst verstößt, z. B. die Anhäufung schildernder Details, die Armuth an Erfindung und die Ueberwucherung des Nebensächlichen, zu ergründen, weil sie auf einer ebenso originellen wie falschen Theorie des Autors beruhen.

* * *

Diese Theorie hat Zola in mehreren Abhandlungen wie „Le roman expérimental“, „Lettre à la Jeunesse“, „Du roman“, „De la Critique“ und „Le naturalisme au theâtre“ entwickelt und sie lautet in ihren Hauptsätzen wie folgt:

„Le retour à la nature, l'évolution naturaliste, qui emporte le siècle, pousse peu à peu toutes les manifestations de l'intelligence humaine dans une même vie scientifique.“ Auch die Literatur, vor allem der Roman, muß dieser Bewegung des Jahrhunderts folgen und sich aus einer Kunst zu einer Wissenschaft gestalten. Wie eine solche Entwicklung geschehen kann, das beweist der Vorgang der Medizin, welche gleichfalls bei vielen Aerzten und Laien für eine Kunst gilt, die aber durch das epochemachende Werk Claude Bernard's: „Introduction à l'étude de la médecine expérimentale“ in die Bahn der Wissenschaft gelenkt worden ist. Die experimentelle Methode nämlich muß (nach Bernard) nicht nur gegenüber den anorganischen Körpern, wie es seitens der Chemie und Physik geschieht, sondern auch bei dem Studium der lebenden Körper, also in der Physiologie und Medicin, nicht minder aber (nach Zola) zur Erforschung der menschlichen Leidenschaften und Empfindungen, d. h. im Romane, angewendet werden. Zur Erläuterung dieses Satzes diene folgende Behauptung und folgendes Beispiel. Behauptung:

„Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude.“

Beispiel: „Le Baron Hulot dans la „Cousine Bette“ de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage, que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une serie d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion.“

Mit anderen Worten: Der Romanschriftsteller ist der Untersuchungsrichter (juge d'instruction) im Gebiete der menschlichen

Leidenschaften. Aber es ist zu erwarten, daß die experimentelle Methode nicht nur im Romane triumphiren wird, sondern auch im Drama, ja selbst in der Poesie, denn die experimentelle Literatur ist ebenso die Literatur unseres wissenschaftlichen Zeitalters wie die romantische und klassische Dichtung einem Zeitalter der Scholastik und Theologie entsprochen hat.

Wirklich! es ist weiter nichts nöthig, als derartige Behauptungen zusammenzustellen, um den Ungrund des Zola'schen Systems, um dies Gewebe von Einseitigkeiten, falschen Voraussetzungen, Entstellungen und halben Wahrheiten klar zu legen. Der Romandichter Zola ist immerhin ein Stern, der Theoretiker höchstens ein Nebelstern. Geschichtlich ist die Entstehung des französischen Naturalismus leicht erfaßlich, er ist aus dem bewußten Widerstreben gegen die Romantik, gegen die Unwahrheit und den Schwulst der Viktor Hugo, Dumas, Sue hervorgegangen, aber die Reaktion ist so stark, daß die Literatur in Gefahr steht, unmittelbar in das entgegengesetzte System geworfen zu werden und auf diese Weise wiederum neue Lügen und statt des Schwulstes Flachheit zu gebären. Das ist auch ganz natürlich, wenn man, wie Zola, kaum eine Ahnung hat, daß auch andere Literaturen vorhanden sind, als die französische, wenn man Viktor Hugo ganz allgemein „le plus grand des poètes lyriques“ nennt und in einem ästhetisch-literarischen Buche von 414 Seiten vielleicht zwei oder drei Namen aufzählt, die einer andern, als der französischen Kulturgeschichte angehören. Aus solchem Mangel entspringt dann leicht die Einseitigkeit, daß man Roman und Poesie als zwei getrennte Gebiete betrachtet, daß man die Lyrik als idealistische, hohle Spielerei behandelt, daß man überhaupt es wagen kann, eine neue Aesthetik auf Principien zu basiren, welche der Beweise ebenso gewiß bedürften, wie sie ihrer ermangeln. Ob Emile Zola wohl jemals eines jener Goethe'schen Gedichte gelesen hat, die so naturalistisch sind, wie die Natur selbst! unmöglich, sonst würde sofort in seine wirren Anschauungen von der Poesie ein Licht gefallen sein, das all die trüben Nebel zerstreut. Köstlich ist es, wie Zola den Claude Bernard benutzt. Letzterer hat die Medicin aus einer Kunst zu einer Wissenschaft „erhoben“, — also muß auch der Roman eine Wissenschaft werden, denn Chemie und Physik beschäftigen sich mit

den anorganischen Wesen, Medicin und Physiologie mit den organischen, es bleibt daher einer letzten Wissenschaft die Seele mit ihren Leidenschaften und Gefühlen vorbehalten. Diese Wissenschaft muß der experimentelle Roman bilden. Nein, lieber Herr, Sie vergessen ja ganz die Psychologie, die Stufenleiter ist sehr einfach: Physik, Physiologie, Psychologie. Der Roman hat da gar keinen Platz. Wohin also mit ihm? Natürlich zur Poesie. Claude Bernard sieht das auch wohl ein; er sagt ausdrücklich: „Pour les arts et les lettres la personnalité domine tout. Il s'agit là d'une création spontanée de l'esprit, et cela n'a plus rien de commun avec la constation des phénomènes naturels, dans les quels notre esprit ne doit rien créer." Das ist ohne Frage eine wahre und tiefe Auffassung, die das leichte Gebäude Zola's leicht über den Haufen wirft. Die Wissenschaft erforscht, seciert, ergründet die Natur, aber die Poesie schafft gleich der Natur, schafft eine zweite Natur und bedarf der ersteren nur, wie der Handwerker seines Rohmaterials.

Der Wallenstein, den die Wissenschaft uns vor Augen führt, ist im besten Falle eine wohlerhaltene Leiche, der Wallenstein der Poesie ist jedoch ein vollständig neuer Mensch, ein lebendiges Wesen, das mit dem der Geschichte nicht viel mehr als den Rock, als das Aeußere gemeinsam hat. Wie verhält sich nun Zola zu der Bemerkung Claude Bernard's, der ihm im übrigen eine schier unfehlbare Autorität repräsentirt? Er meint etwas unwirsch: „Ich überrasche hier einen der hervorragendsten Gelehrten bei dem Bedürfniß, der Literatur den Eingang in die Domaine der Wissenschaft zu verwehren; ohne Zweifel, er denkt blos an die Lyrik, er würde jenen Satz nicht geschrieben haben, wenn er an den experimentellen Roman, an Balzac und Stendhal gedacht hätte." Der Grund für diese Annahme? Zola's Wunsch, sonst nichts. Das Berechtigte an diesem Wunsche hat Zola, ohne es zu wollen, selbst in jenem Vergleiche zum Ausdruck gebracht, in dem er behauptet, daß der „Naturalismus" in der Literatur ebenso unserem wissenschaftlichen Zeitalter entspreche, wie Klassik und Romantik dem scholastischen und theologischen. Da nun klassische und romantische Poesie weder Scholastik noch Theologie selbst geworden sind, sondern nur von dem Geiste

derselben einzelnes in sich aufgenommen haben, so ist die rechte Folgerung nur die, daß auch die Poesie der Gegenwart nicht selbst zur Naturwissenschaft werden, sondern blos an deren Geiste theilhaben muß. Das ist ein berechtigter Gedanke, jeder Schritt aber, der weiter herausgegangen wird, führt zu eben so kleinlichen Beschränkungen der Poesie, wie der falsche Idealismus der Gegner Zola's. Mag man sich die Entwicklung des Romans auch noch so eigenartig denken, niemals wird er zu einem pathologischen Lehrbuche werden, wie es Zola möchte. Die Wissenschaft sucht das Allgemeine aus dem Individuellen heraus zu extrahiren und in Begriffe aufzulösen; der Roman und nicht minder die Poesie überhaupt sucht im Individuellen das Allgemeine darzustellen und in Formen zu verkörpern. Jean Paul fordert daher vom Dichter mit sinnvoller Unterscheidung, nicht die Natur nachzuahmen, sondern der Natur nachzuahmen. So verstanden ist es allerdings möglich, aus poetischen Werken zu lernen, aber nicht anders wie aus der Natur, während man aus der Wissenschaft nichts lernen kann, sondern nur durch die Wissenschaft. Die Poesie verhält sich eben nicht zur Wissenschaft wie kindliches Empfinden zu männlichem Denken, sondern beide sind coordinirte Gebiete wie Empfinden und Denken selbst, die mit einander wachsen und sich erweitern, ohne einander Eintrag zu thun.

* * *

„Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit!" Das ist das Prinzip aller echten Poesie, das jede Einseitigkeit verhindert, — und das einzige, freilich nicht genug zu preisende, Moment, das wir den Theorien Zolas wie seinen Romanen als ewig gültig entnehmen können, das ist die Betonung der Wahrheit. Aber wie sündigen die meisten unserer deutschen Schriftsteller tagtäglich gegen dies Prinzip! Unwahrheit der Sprache, der Gedanken, der Handlung, der Charakteristik, der Weltanschauung ist der Masse unserer Roman- und Dramenschreiber fast zur Norm geworden, wie selten begegnet uns eine Figur, bei der man von Herzen sagen könnte, was man jedem dichterischen Gebilde gegenüber sagen sollte: Tat

twam asi, — das bist du, wie selten ist deshalb auch eine Spur von dem Sprößling der Wahrheit, von der freien, kühnen und starken Männlichkeit, zu entdecken. Unsere Literatur ist mit geringen Ausscheidungen zu einer bloßen Frauen-, ja vielleicht Mädchenliteratur geworden; was den verzärtelten, prüden und albernen Geschöpfen einer kleinlichen Erziehungsmethode nicht gefällt, das wird verboten, was ihnen gefällt, wird als Richtschnur hingelegt. Schon haben wir es denn auch dahin gebracht, daß ernste, begeisterte Worte von der unendlichen Größe und Schönheit wahrer Poesie als Ergüsse eines verrückten Idealismus verspottet werden und daß eine Kritik, die nicht um jedes lektüregierigen Backfisches willen aus einem bornirten Ochsen ein herziges, anspruchsloses Weidethierchen macht, für berserkerwüthig gilt. Nun, verzagen wollen wir darum nicht. Jeder großen Geschichtsperiode folgt eine Erschöpfung des geistigen, aber noch weit mehr des Empfindungs- und Phantasielebens, und natürlich vollzieht sich dieser Prozeß am sichtlichsten in der Literaturgeschichte. Fast unsere gesammte Epigonendichtung ist ihrem Wesen nach nichts mehr, als ein zweiter Aufguß der klassischen, eine glatte, durch Lektüre vermittelte Reproduktion, nirgendwo ein urendlicher Naturlaut, nirgendwo lebendige Quelle. Was ihr fehlt, ist nicht die Empfindung überhaupt, aber wohl die elementare, aus dem Herzen der Natur aufquellende Empfindung, mit anderen Worten, das Genie, der Naturalismus im höchsten Sinne des Begriffes, als Gegensatz zum Formalismus, der im antiken Hellenenthum die höchste Blüte erreichte und durch Goethe, den Dichter der „Iphigenie", unserer Literatur eingeimpft wurde. Dieser Formalismus bildete eine nothwendige Stufe der Entwicklung, aber gegenwärtig, wo er seine Vollendung bereits erreicht hat, muß er wiederum durch den Naturalismus des Genies überwunden d. h. aufgesaugt werden. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn ich sage: wir müssen wieder anknüpfen an den jungen Goethe, den Schöpfer des „Werther" und „Faust", denn da ist nicht nur Wahrheit wie bei Zola, da ist poesiegetränkte Wahrheit. Nur dann wird unsre Poesie die rechte Mitte finden zwischen erdfrischem Realismus und hoher Idealität, zwischen kosmopolitischer Humanität und selbstbewußtem Nationalismus, zwischen gedankenreicher Männ-

lichkeit und tiefquellender Empfindung, nur dann wird sie das Höchste erreichen, nämlich aus dem vollen Born der Gegenwart schöpfend ursprüngliche, individuell gefärbte Natur zum Ideal verklären. Verschiedene unserer Dichter, wie Hamerling, Gottfried Keller und einige Andere stehen bereits auf dem Boden dieses neuen Literaturgeistes, — ich fürchte nicht, daß sie eine Vorhut ohne Hauptheer bilden werden.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Drittes Heft.

Hugo Bürger.
Ein Lyriker à la mode.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1882.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Hugo Bürger.

Wie es in unserer zeitgenössischen Literatur zu einer stereotypen Phrase geworden ist, daß ein Lustspiel, ein Schwank vollkommen seinen Zweck erreicht hat, sobald er das Publikum zu einigen schwächeren oder stärkeren Lachausbrüchen reizte, so glaubt man, den Werth eines ernsten Dramas vor allem nach der Zahl seiner Effektszenen, wirksamen Aktschlüsse und nach der von ihm hervorgerufenen Nervenanspannung beurtheilen zu dürfen. Für alles hat unsere Theaterkritik ein weiches Herz: für das Publikum, dessen Beifall bei ihm den Ausschlag gibt, und dessen Geschmacksverirrungen in ästhetische Formeln gebracht werden, für den Direktor, dem man aus allgemeiner Menschenliebe alles nachsieht, wenn er mit einem wehmüthigen Blick auf seine Casse durch die thörichtsten Fabrikate der sinnlichen Menge kitzelt, — für den Autor, der so bescheiden auf alle schriftstellerischen Lorbeeren verzichtet und Euch nur über einen langen Abend hinwegtäuschen will, — — all die tausend Interessen der Eitelkeit und Geldspekulation finden bei unsrer Kritik einen beredten Anwalt, und nur Eins geht bei dieser Weichmüthigkeit ungeehrt davon, — die arme Literatur. Warum sollen wir nicht auch von Rosen'schen Farcen eine Art von Charakterzeichnung, etwas originellere Erfindung, etwas mehr Wahrheit verlangen? „Pah, eine thörichte Possenfigur, solch ein Kritiker," flüstert leise der Schwankdichter Blumenthal dem Theaterkritiker Blumenthal ins Ohr, und die bekannten 70,000 Leser flüstern es ihm nach, „die Teufelsfelsen" sind gerettet, und die, welche sich über ihren Unsinn beklagen, „thörichte Possenfiguren". Cicero pro domo!

Jener Einseitigkeit, welche in einzelnen Effektszenen und nervenaufregender Handlung die glänzendsten Vorzüge eines Dramas sieht,

verdanken wir die Ueberschätzung der französischen Theaterschriftsteller, vor allem Sardou's und des jüngern Dumas — wir verdanken ihr die Nachahmer derselben, Lindau und Hugo Bürger. Ich bin nicht blind gegen den Werth der Franzosen, aber wohin die kurzsichtige Nachahmung geräth, wenn sie nicht ein gleich bedeutendes Talent leitet, das beweisen „Maria und Magdalena", „Der Erfolg", „Gräfin Lea", „Gabriele", „Frau ohne Geist": Zur Auflösung alles wahrhaft Dramatischen. Lindau sucht das Interesse zu fesseln durch leichte, in Dialogform gebrachte Feuilletons und den Effekt erzielt er durch das Citiren Goethe'scher und Eichendorff'scher Gedichte. Bürger hat davon gehört, daß Drama Handlung bedeutet und bringt nun in naiver Weise möglichst viel Geschehnisse auf die Bühne, die nicht im geringsten Zusammenhange zu einander stehen. Packende Aktschlüsse, zündende Szenen, — gewiß, sie werden stets einen besonderen Schmuck des Dramas bilden, aber es ist ein großer Unterschied, ob sie nur begleitend auftreten, oder ob sie den Endzweck der ganzen Schöpfung bilden, wie so oft bei den Franzosen. Ziele, worauf der Dramatiker sein Hauptaugenmerk zu richten hat, sind eine bedeutsame große Handlung, tiefe packende Conflikte, mächtige und scharf ausgeprägte Charaktere; ergreifende Szenen von einschneidender Bühnenwirkung wachsen aus diesen Vorbedingungen ganz von selbst, mit natürlicher Nothwendigkeit heraus. Sobald der Schriftsteller jedoch derartige effektvolle Auftritte als seinen eigentlichen Zweck ins Auge faßt, wird er sich leicht verführen lassen, dieselben herauszuarbeiten auf Kosten der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit, die Charaktere in einer ganz unmöglichen Weise zusammen zu bringen und Leidenschaften vor dem Zuschauer darzustellen, welche der Motivirung ermangeln! Rosen, an einen dürren Stock gebunden, bilden noch immer keinen Rosenstrauch.

Zu denen aber, die dies meinen, gehört auch Hugo Bürger, und es soll meine Aufgabe sein, auf den folgenden Blättern darzulegen, wie ein solches Haschen nach augenblicklicher Bühnenwirkung zuletzt jeden wirklichen Werth vernichtet, wie es möglich ist, leere Theatereffekte auch mit den trivialsten Mitteln zu erzielen. Ich werde nachzuweisen suchen, daß diese Theaterliteratur himmelweit entfernt ist von allem wahrhaft dramatischen Wesen und

Sein, daß das Drama mit diesen lose zusammengeklebten Stücken auch nicht das Mindeste gemein hat. Allerdings beherrscht gegenwärtig diese seichte Undramatik die Bühne, doch nur deshalb, weil seit dem Anfang unseres Jahrhunderts dramatische Literatur und Theater ganz getrennte Wege gegangen sind, weil die Dichter (die Keime dieses Uebels säeten die Romantiker) zum großen Theil nur Buchdramen schufen, und Kritik, Direktoren und Publikum dem bloßen Amüsementsbestreben verfielen. Im vorigen Jahrhundert war das anders, und das schönste Ziel einer Literaturentwickelung besteht daher in der Versöhnung von Theater und Literatur (echter dramatischer Poesie), in der Wiedereroberung der Dichter für jenes, und der Kritiker, des Publikums, der Direktoren für diese. Eine principielle Frage glaube ich also auf den folgenden Blättern anzuregen, deren Beantwortung tief einschneidet in das literarische Leben der Gegenwart. Möge unseren jüngeren aufstrebenden Dichtern klar werden, wie nothwendig das wahre Drama mit der Bühne Hand in Hand gehen muß, denn alsdann erst können wir hoffen, daß die jetzt so kleine Palanx der Anzengruber, Wilbrandt, Wildenbruch und weniger anderer wieder mächtig anschwillt und das Todesurtheil spricht über die leidige Schwankwirthschaft und über die Scheindramatik der Bürger und Lindau. Beide, besonders der letztere, interessiren freilich in mancher Hinsicht, aber durch alles andere, als durch dramatische Mittel.

Es handelt sich um die Literatur, und deshalb werde ich mich nicht scheuen, die literarische Krankheit „Hugo Bürger" in derbster Weise zu kennzeichnen; — eine Krankheit, welche auch weiterhin das Theater inficirend, den Marasmus desselben zur Folge haben würde, kann nur mit dem Brenneisen behandelt werden.

* * *

Als Hugo Bürger sein vieraktiges Drama „Gabriele" schrieb und sein Geist sich mit allerhand qualvollen Intriguen und peinigenden Situationen beschäftigte, waren es offenbar die goldenen Lorbeern der Franzosen, welche ihm die Ruhe seiner Nächte raubten. Der Samen Lindau'scher und so vieler anderen Kritiken hatten in dem lockeren Erdreich seiner Phantasie einen wohlbereiteten Boden

gefunden und in seinem Ohre gellten all die verführerischen Worte wieder: „Das wahre Drama der Gegenwart ist das, welches die Pariser entzückt; da habt ihr plumpen Deutschen alles, was man von einem Bühnenwerke verlangen kann, — Szenen, ah Szenen, in denen euch der Athem stockt, das Herz vor banger Erregung nicht zu schlagen wagt, — aufs Höchste gesteigerte Tragik, Rührungen und Erschütterungen, Thränen und Beifall. Macht es ihnen nach, ihr deutschen Dramatiker, lernt auch die Kunst, die Empfindung so gewaltig anzuspannen, die Nerven so aufzuregen, und ihr werdet wieder ein Theater haben, ein nationales, welches nicht von dem Abhub einer fremden Tafel zu leben braucht.“ Und Hugo Bürger ging hin, und Hugo Bürger kaufte sich den Sardou.

Nun, da haben wir ja in seiner „Gabriele“ die vielbegehrte Nachahmung der Franzosen, da haben wir eine Frucht, an der Sonne Frankreichs gereift, — da haben wir das Intriguendrama!

Ich stehe nicht an mit der Behauptung, daß diese Art Drama einen sehr niedrigen Rang unter den dramatischen Spezialitäten einnimmt. Jedes allgemein gültigen Inhalts ermangelnd, ohne jeden Horizont, ohne jede Perspektive bewegt es sich im engsten Kreise des Zufalls und des Mißverständnisses, — und vergebens forscht man nach einer höheren Idee, welche das Spiel durchgeistigt und in höhere Regionen emporhebt. Die Charaktere, die es vorführt, entbehren der Wahrheit, da sie ja geradezu umgestaltet und auf den Kopf gestellt werden; das tieffühlende, innigliebende, zarte Mädchen wird unter der Last des Mißverständnisses zur leichtsinnigen Frau, der Weise zum Thoren. Nicht stoßen Charaktere und Charaktere, Leidenschaften mit Leidenschaften, Ideen mit Ideen zusammen, nicht kämpfen Cäsar und Brutus gegeneinander, sondern ein paar ernstgemeinte Don Quixote's, die das Schwert gegen eingebildete Gefahren zücken, agiren vor unseren Augen seltsam umher. Eine kreißende Maus gebiert einen Berg, ein lächerlich kleiner Zufall ein tragisches Verhängniß. Das mag alles wahr sein, aber es ist nicht wahrscheinlich, und zuweilen kann man das beklemmende Gefühl nicht los werden, als würde ein Trauerspiel auf einem Possen-Fundamente aufgeführt. Die Leidenschaften, die erregt werden, berühren nicht das innerste Seelenleben, sie machen nur den Eindruck des

Erzwungenen und Forcirten, da wir eben wissen, aus welch haltlosen Gründen sie entspringen. Es ist keine schöpferische, aus den Quellen der Natur trinkende, genial anmuthende Phantasie, die wir in diesen Werken bewundern, sondern ein klügelnder, spitzfindiger Combinationsgeist, eine, wie man glaubt, mühsame Haarspalterei, Eigenschaften also, welche sonst weniger dem Künstler pflegen anzugehören. Auch der Schluß eines solchen Dramas ist nichts als Nothbehelf und wird wiederum durch Zufall, nicht durch eine innere Nothwendigkeit herbeigeführt. Haben die Helden dieser Werke denn wirklich eine Wandlung durchgemacht? Nein, sie stehen sich am Ende gegenüber, wie am Anfang, gewitzigt, — aber nicht geläutert. Und dem tückischen Zufall kann man ja alles zutrauen; warum soll er den Witz nicht zu Schande machen und durch eine noch feiner eingefädelte Intrigue noch einmal die guten Leute in ihre entsetzliche Aufregung hineinbringen können? Stückwerk überall! Der Endzweck des Intriguendramas ist nichts als Nervenerregung, Spannung und Sensation, und dem zu Liebe opfert es die Wahrscheinlichkeit und Wahrheit, die ersten Erfordernisse aller Poesie, auf; im Dienste des überreizten Geschmackes eines gewöhnlichen Publikums verräth es die keuschen Gesetze der Poesie, und damit fällt es ein für alle Mal aus dem Bereiche jeder höheren Kunst.

Das Intriguenschauspiel ist auf dem Gebiete des Dramas das, was in der Epik der Temme'sche und Gaboriau'sche Kriminalroman, die englische Sensationsnovellistik ist. Wer aber hat es jemals gewagt, den Glauben an eine höhere literarische Bedeutung dieser Werke wachzurufen, wer kann in einem Wilkie Collins etwas andres sehen, als einen begabten und spannenden Leihbibliothekenschriftsteller? Das französische Kriminaldrama hingegen, — ah, das wird uns angepriesen, das sind Meister- und Musterwerke, die das deutsche Publikum nach Anleitung der Lindau'schen Kritik seit zehn Jahren unendlich überschätzen gelernt hat, deren Bedeutung es abmaß nach der größeren und geringeren Anzahl der Aufführungen. Die Nachahmung der Franzosen hat uns mit der Effekthascherei, mit erlogenen Leidenschaften, mit prunkenden aber innerlich hohlen Aktschlüssen beschenkt, sie hat uns das Verständniß für das wahrhaft Dramatische geraubt und uns den theatralischen Schein

bewundern gelehrt, über der Technik wurde der innere Gehalt, das Wesen über der Form vergessen. Hat dieses Geschrei der Kritik nun unsere Bühne gerettet, hat es nicht gerade umgekehrt das Theater den undramatischsten aller Werke, denen der Lindau und Bürger ausgeliefert? Der jüngere Dramatiker hat allerdings die Technik zu lernen, mühsam vielleicht und langsam, — und wenn's eine ganze volle Poetennatur ist, mag er sich auch die Werkstatt der Sardou und Dumas ansehen; aber er sei eine kräftige Natur, die der Verführung zu widerstehen, das Gute vom Bösen zu scheiden weiß, welche sich Jenes aneignet und Dieses, das unkünstlerische Raffinement aber, das Unwahre und Aeußerliche in der Technik, zurückstößt.

Beides hat Hugo Bürger nicht gethan. Eine oberflächlich angelegte, mittelmäßig begabte Schriftstellernatur, welche eben ihrer Oberflächlichkeit wegen mehr dem äußerlichen Erfolge nachtrachtet, als einer nachhaltigen, tieferen, wenn auch stilleren Wirkung, — ohne jedes gründliche Studium der dramatischen Meister, der Shakespeare, Calderon, Molière, Schiller, ließ er sein „Gabriele" getauftes Schifflein von den französischen Dampfern in Schlepptau nehmen, weil diese gerade en vogue. „Gabriele" ist eine sklavische Copie nach französischen Mustern, die „Fernande" durch Seidenpapier durchgepaust. Nichts Eigenes, nichts Originelles hat Bürger an sich, — und wenn wir uns bei Sardou noch für den scharfen Verstand, die festen Linien der Charakterzeichnung und den geistreichen Dialog interessiren können, — bei dem deutschen Schüler sehen wir fast nichts als die Schattenseiten seines Meisters, wir stehen einem völligen Trümmerfelde gegenüber, aus dem sich ein paar Effektszenen, geborstene Säulen, traurig erheben . . .

Der junge Techniker Oliver Lasar hat sich durch seine Energie und seinen Geist zum ersten Direktor der Arnsdorff'schen Fabriken emporgeschwungen und bildet die wesentlichste Stütze seines etwas mißtrauischen und neidischen Prinzipals. Trotzdem wünscht der Letztere die bedeutende Kraft des Mannes für alle Zeit an sein Geschäft zu fesseln, indem er ihm die einzige Tochter Gabriele zum Weibe geben will, — und da nun Oliver Lasar Gabrielen im Geheimen liebt und umgekehrt Gabriele den Oliver Lasar, so ist alle Aussicht vorhanden,

daß beide, Geschäft und Liebe, ihr schönes Ziel erreichen werden. Wenn es nur nicht gar so bösartige, heimtückische Wesen gäbe, die in Gestalt von verschmähten Liebhaberinnen alles Unglück über das Haupt des früheren Geliebten heraufbeschwören. Z. B. diese Frau Delberg! Ein niederträchtiges Weib, welches Fächer und Herzen mit gleicher Gemüthsruhe zerbricht! Sie weiß Oliver in den Verdacht eines kalten berechnenden Menschen zu bringen, der auf das Unglück seines Prinzipals spekulirt, Gabriele fährt auf in beleidigtem Stolze und Oliver bricht über seinen getäuschten Hoffnungen zusammen. Erster Akt, der Vorhang fällt und man gönnt sich eine Pause! Die Voraussetzungen, die Einem da zugemuthet wurden, nehmen sich gleich beim ersten Anhören ganz sonderbar aus, und solch eine Ruhe dürfte gut sein, die kühle Ueberlegung zum Worte kommen zu lassen.

Auf welche Weise gelingt es Frau Delberg, den Ruf Oliver Lasar's zu vernichten?

Arnsdorff will einen Vertrag mit einem Herrn van der Naeff, einem Industriellen der Rheinprovinz, abschließen, der für die Fabriken des Ersteren sehr wichtig zu werden verspricht. Alle Lieferungen sollen fortan gemeinschaftlich übernommen und das Geschäft an dem Tage, an welchem das Drama beginnt, zum Abschluß gebracht werden. Herr van der Naeff ist zu dem Zwecke im Arnsdorff'schen Hause, wo gerade ein Ball abgehalten wird, anwesend. „Niemand weiß den Grund seines Hierseins und die Sache muß geheim bleiben, weil es, wie bei all solchen Dingen, Interessen giebt, die das Zustandekommen verhindern möchten."

Während sich in den Sälen die Gesellschaft zerstreut und unterhält, bereiten in einem Nebenzimmer Arnsdorff, Oliver und der Fremde die Unterzeichnung des Contraktes vor, und Frau Delberg, welche das Treiben mit scharfen Augen beobachtet, möchte vor allem Gewißheit haben, ob wirklich bei der geheimnißvollen Zusammenkunft geschäftliche Interessen zur Sprache kommen. Ist das der Fall, so wird sie einen Brief schreiben, aus dem hervorgeht, daß einer der drei Betheiligten eine Indiskretion begangen, und sie hofft, daß der Verdacht alsdann auf Oliver fällt. Folge desselben wird der Bruch Olivers und Arnsdorffs sein, Oliver wird nicht Gabriele heirathen,

— und siehe, das ist ihr Zweck. Um sich jene Gewißheit zu verschaffen, redet sie Gabrielen, deren Liebe zu Oliver ihr bekannt, ein, daß man in dem Nebenzimmer ihre Heirath mit einem Sohne van der Naeffs plane, — beängstigt geht das Mädchen in das gerade von den Männern verlassene Zimmer, sieht dort die Geschäftspapiere und kehrt in Folge dessen mit einer heiteren sorglosen Miene zurück! Aus dieser Miene schließt Frau Delberg das Richtige. Sie läßt durch einen Verbündeten den beabsichtigten Brief schreiben, van der Naeff will aus Vorsicht den Abschluß des Geschäfts bis auf den anderen Tag verschieben, Arnsdorff erklärt das für eine Machination Olivers, dem eine Verzögerung des Abschlusses zum Vortheil gereichen würde, es kommt zu harten Worten und Oliver nimmt seine Entlassung. Der fremde Geschäftsmann, dem früher alles an Geheimhaltung des Geschäftes zu liegen schien, scheint plötzlich dieses sein Interesse ganz zu vergessen, und schließt mit Oliver allein ab. Erstes Stadium!

Welch ein weitschichtiger Apparat, wie viel Unglaublichkeiten, was für Widersprüche!

„Die Sache muß geheim bleiben, weil es Interessen giebt, die das Zustandekommen verhindern möchten." Also die Sache soll geheim bleiben, bis der Contrakt unterschrieben! Später wird das Geschäft ja doch an die Oeffentlichkeit treten müssen! Als der Brief eintrifft, ist die Sache nun wirklich schon weit genug gediehen, die Leute stehen da, die Federn in der Hand, um zu unterschreiben, es liegt nur an ihrem guten Willen, — wie, in dieser einen Minute sollen noch fremde Interessen das Zustandekommen hindern können?!

Das Geschäft ist schon lange kein Geheimniß mehr. Rodeck, einer der Verbündeten der Frau Delberg erzählt: „Vor einigen Monaten war Herr Lasar lange Zeit in der Rheinprovinz. Nachrichten, die ich erhalten, in Verbindung mit dem geheimnißvollen Thun jener Drei lassen mich vermuthen, daß es sich um den Abschluß eines wichtigen Geschäfts handelt ..." Jene Drei müssen also wissen, daß man in Kaufmannskreisen wenigstens eine Ahnung von ihren Absichten hat. Der Brief, den Frau Delberg schreiben läßt, ist ganz nichtssagend:

„Verzögern Sie den Abschluß des Vertrages, da sich Ungünstiges

vorbereitet." Jeder von den Dreien mußte sich also sofort sagen, daß jener Brief von Jedermann geschrieben sein konnte, der nur eine ganz blasse Ahnung von ihren Absichten hatte, daß also eine Indiscretion gar nicht vorzuliegen brauchte ....

Nun aber erklärt Oliver, daß er allerdings mit einem unbetheiligten Freunde, einem Maler Alberti, ganz kurz über die Sache gesprochen habe; dieser sei sofort an dem Abende abgereist, doch liege die Möglichkeit vor, derselbe könne noch vor der Abfahrt des Zuges in seinem Club ahnungslos über die Angelegenheit gesprochen haben. Arnsdorff läßt sich aber nicht von dem Gedanken abbringen, daß Oliver gegen ihn intriguire, er empfindet die Ueberlegenheit desselben an Geist und Charakter als eine Demüthigung, bricht in heftige Schmähungen gegen den Mann aus, so daß dieser sich gezwungen sieht, die Verbindung mit seinem früheren Prinzipal zu lösen.

Geht man der Sache auf den Grund — und der dreizehnte Auftritt des ersten Aufzuges macht das Ganze klar — so ist die Indiscretion Olivers nicht die eigentliche Ursache seines Zwistes mit Arnsdorff, sondern nur das Steinchen, welches die Lawine ins Rollen bringt. Der wirkliche Grund liegt in der kleinlichen Gesinnung Arnsdorff's — und da haben wir uns nun einen Ausbund von Dummheit, Eigensinn, Kleinlichkeit und Undankbarkeit vorzustellen. Welche Unwahrscheinlichkeiten birgt nicht dieser Charakter! Er entläßt Oliver, obwohl er ihn doch seit Jahren als einen treuen Mitarbeiter kennen muß, dem er sogar seine Tochter zur Frau geben will, den er schon aus Geschäftsinteresse zurückhalten sollte, — eben diesen Oliver entläßt er wegen der Verzögerung des Contraktes um 24 Stunden. Oliver erklärt mit Recht, daß jener Brief den Abschluß des Geschäftes durchaus nicht hindern könne, der vorsichtigere van der Naeff will den Abschluß des Geschäftes bis auf den anderen Tag verschieben und diese Verzögerung von 24 Stunden soll einen irgendwie vernünftigen Menschen zu dem Vorwurf drängen, Oliver habe sie herbeigerufen, um sich dadurch einen Vortheil zu verschaffen, darin bestehend, daß Oliver „die Leitung der Arnsdorff'schen Fabriken während der Dauer des Vertrages behält". Ehrlich gestanden, verstehe ich die Tragweite dieses Vortheils nicht

recht, aber daß 20—24 Stunden auf denselben so ungemein wichtig einwirken sollen, das glaube ich nicht. Die Handlungsweise Arnsdorff's ist die eines Wahnsinnigen, und man weiß nur nicht, wofür man dem Verfasser größere Bewunderung zollen soll, — dafür, daß er einen solchen Wahnsinnigen so bedeutungsvoll in die Handlung eingreifen läßt, oder dafür, daß er nicht einmal bemerkt, wie wahnsinnig dieser Mann handelt.

Van der Naeff schließt nun den Vertrag mit Oliver ganz allein ab, freilich nicht 24 Stunden später, sondern noch in derselben Minute! Arnsdorff jedoch soll aus dem Bunde ausgeschlossen werden: „Ein Mann, der Sie in Gedanken zu seinem Schwiegersohne macht und sich kurze Zeit darauf zu jenem Vorwurfe hinreißen läßt, giebt mir keine Garantie mehr für ein bestimmtes Handeln." Zu seinem Schwiegersohne? ruft Oliver aus. Und alle Hoffnungen wachen in ihm auf, Arnsdorff umzustimmen und das geliebte Weib sich zu erobern. Van der Naeff soll Garantie für ein bestimmtes Handeln haben, denn giebt es eine bessere Garantie, als wenn eine Heirath mit Gabriele unlöslich Arnsdorff und Oliver Lasar an einander knüpft? . . . Und nun kommt der zweite Streich! Wir müssen uns an Ueberraschungen gewöhnen.

Jeder Vernünftige — und als solchen sollen wir uns ja Oliver denken, — würde in dem vorliegenden kritischen Falle vor Fräulein Arnsdorff etwa mit folgenden Worten treten: „Zwischen Ihrem Herrn Vater und mir ist ein Irrthum vorgefallen. Die Sache liegt so und so. Ihr Vater kann mich nur schwer entbehren! Ihre Gefühle für mich kenne ich nicht, ich aber liebe Sie! .. Könnten Sie aus Pietät gegen Ihren Vater mein Weib werden?" Da nun Gabriele ihn wiederliebt, so müßte das Drama unter vernünftigen Menschen zu Ende sein, da aber dasselbe alsdann nur einen Akt lang wäre, so nimmt Bürger seine Zuflucht zu unvernünftigen Menschen.

Oliver ist in der Schlußszene des ersten Aktes der roheste, gefühl- und taktloseste Held, den je ein Bühnenwerk zum Mittelpunkt der Handlung hatte. Er wirft sich stolz in die Brust, daß das Heil der Arnsdorff'schen Fabriken ganz von ihm abhänge, er fordert Gabriele auf, wenn auch nur auf einige Zeit, Herrn van der Naeff

zu hintergehen und sich von ihm lieben zu lassen, aus Geschäftsinteressen, und da sie entrüstet über eine solche berechnende und herzlose Sprache ihn mit energischen Worten zurückweist, ihm erklärt, daß dieses Auftreten alle Zuneigung in ihr erstickt habe und daß die Arnsdorff'schen Fabriken früher ohne ihn bestanden hätten und auch in Zukunft bestehen würden, . . da bricht Oliver effektvoll unter dem Rollen des Vorhangs zusammen: „Ich glaubte so klug zu sein, und siehe, ich war ein Thor!" Ohne Zweifel!

Die Verbindung mit van der Naeff macht Oliver Lasar zum reichen Mann, — doch was hilft ihm der Reichthum, da er sein Lebensglück verloren, und die Verleumdung der Welt an ihm nagt, als habe er seinen früheren Principal hintergangen. Um sich auf wenige Tage von den Geschäften zu erholen, begleitet er eine junge Sängerin, Martha Roland, die Verlobte seines Freundes Alberti, auf der Reise in ein Seebad, wo sich auch zufällig Gabriele mit ihrem Vater aufhält. Gabriele läßt ihm durch einen Kellner einen Brief überbringen, in dem sie ihn bittet, ihrem Vater auszuweichen und die Pein der Erinnerung zu ersparen! Dieser Brief wird Oliver in dem Augenblicke übergeben, als er mit zwei Verbündeten der Frau Delberg, einem Herrn Roseck und Herrn Welden, zusammensitzt, — und nun sehe man, wie die Augen Hugo Bürger's rollen, wie er sich geheimnißvoll erhebt, wie er Zeichen macht: „Paßt auf, jetzt kommt's, jetzt hole ich zum vernichtenden Schlage aus." Eine große Szene entwickelt sich, Welden geht triumphirend ab, unter der Badegesellschaft zu verbreiten, Oliver habe absichtlich den Brief in ihrer Gegenwart geöffnet, um Gabriele zu compromittiren, um sie moralisch zur Heirath zu zwingen und durch diese Heirath die Verleumdung der Welt am besten zu widerlegen. Oliver merkt dieses Vorhaben, legt dem zurückbleibenden Roseck den wahren Sachverhalt dar, überzeugt ihn von seiner Unschuld und schickt ihn endlich fort, Welden zu widerlegen! Alles hat im Anfang den Anschein, als solle eine neue Gewitterwolke sich über dem unglücklichen Herrn Lasar zusammenziehen, in ein paar „effektvollen" Szenen wird der Zuschauer in beständiger Angst gehalten über die Folgen eines verspätet und an unrechter Stelle abgegebenen Briefes — und nachher hört man nichts mehr davon, im dritten und vierten Akt wird nichts mehr davon

erwähnt. Ist das nicht ein leeres Spiel mit „Effekten“ und „Spannungen“, ist das nicht eine Verhöhnung der Zuschauer, — sind das keine dramatischen Taschenspielerstücke? Und wie naiv diese Erfindung! Wie wäre es auch möglich, durch eine solche Voraussetzung Gabrielen's Mißtrauen stärker wachzurufen? Wird nicht Oliver Gabriele ebenso leicht von seiner Unschuld überzeugen, wie er es bei Roseck gethan hat, — sind nicht der Kellner und Roseck seine besten Zeugen, und ist es nicht Gabrielen's Pflicht, ihn, wenn sie wirklich Mißtrauen haben sollte, einfach zu fragen? Unter was für Menschen bewegt sich Hugo Bürger eigentlich?

In demselben Bade hält sich natürlich auch Frau Delberg auf! In der dritten Szene des zweiten Aufzuges hat sie ihrer Freundin Gabriele von Oliver Lasar ein möglichst schwarzes Bild entworfen! Seine Bitte „an dieselbe, ihm zu helfen, in dem Hause ihres Vaters zu bleiben, war eine unverschämte Forderung, von der er selbst hoffte, daß sie fehlschlagen würde“. Sie ist es, die Gabrielen beweist, daß er nach ihrer Hand strebe, „um die Welt mit ihren Vorwürfen zum Schweigen zu bringen“. „Niemals, niemals!“ „Gewiß nicht. Denn angenommen, er wagte wirklich, nach Deiner Rückkehr in die Stadt sich Dir zu nähern, so wirst Du ihn mit Verachtung zurückweisen.“ „Gewiß, das werde ich.“ Es ist psychologisch richtig und motivirt, wenn Gabriele all diese schönen Entschlüsse und all die Verleumdungen der Frau Delberg vergißt, sobald Oliver (im neunten Auftritt desselben Aufzuges) mit seiner Liebe vor sie hintritt und sobald sich beide über die Vergangenheit aussprechen; das Mädchen erklärt, ihm zu glauben, und der Andere geht fort, die Erlaubniß des Vaters zur Heirath zu holen.

In diesem Augenblicke kehrt die unheimliche Intriguantin zurück, und erfährt, daß Alles verloren, daß die Liebe ihre Pläne zu Nichte gemacht hat. So will sie wenigstens die Ehe vergiften! Oliver's Verhältnis zu Martha Roland muß ihr den Anlaß dazu geben, daß Gabriele von neuem mißtraut, und als Oliver zurückkehrt mit dem freudestrahlenden Vater, da reicht sie ihm die Hand mit dem Bewußtsein, daß ihre Ehe eine unglückliche sein wird.

Bürger befindet sich wieder im richtigen Fahrwasser! Armer

Poet! Er fühlt nicht einmal, wie unendlich gemein seine Heldin in diesem Augenblicke handelt.

Sie, die eben ohne jeden Beweis dem Geliebten ihr volles Vertrauen schenkt, im nächsten Augenblicke genügt der leiseste Verdacht, dem Geliebten die größte Niedertracht zuzutrauen. Wie läßt sich denn mit solch einem Charakter rechnen.

Das nicht allein!

Am Schluß des zweiten Aktes befindet sich Gabriele in derselben Lage, wie am Schlusse des ersten. Sie soll einen Menschen heirathen, den sie verabscheuen, von dem sie annehmen muß, daß er sie aus kalter, herzloser Berechnung zum Weibe begehrt. Ich will nicht besonders hervorheben, daß damit die dramatische Handlung um keinen Schritt vorwärts gekommen ist, daß der Karren am Ende des zweiten Aufzuges an derselben Stelle steckt, wie am Ende des ersten, — aber ist es nicht der haarsträubendste Widerspruch, wenn Gabriele am Ende des ersten den Mann mit allem Pathos sittlicher Entrüstung zurückweist, und am Ende des zweiten unter denselben Voraussetzungen nimmt!? Ist es nicht geradezu eine sittliche Verrohung, wenn sie die Ehe schließt, mit der festen Ueberzeugung, keine Befriedigung in ihr zu finden, mit der festen Absicht, ihren Mann zu täuschen, zu belügen, — vielleicht sogar die Ehe zu brechen! Und solch einen Charakter will uns Bürger als eine herrliche, edle, schöne und rein sittliche Mädchengestalt vorführen! Der mittelmäßige Dichter wird hier zum mittelmäßigen Menschen, — aber es ist eine Thatsache, daß ein vollkommenes Drama nur einen vollkommenen Menschen zum Erzeuger haben kann!

Doch weiter! Wie man es erwarten darf, ist die halbjährige Ehe Olivers eine sehr unglückliche! Gabriele führt ein kostspieliges, hohles, äußerliches Leben und während sie in Gesellschaft der Frau Delberg, der Roseck und ähnlicher Menschen Theater, Concerte und sonstige Vergnügungen aufsucht, sitzt ihr Gatte allein zu Hause, über seinem Unglücke und seinen Geschäftsbüchern brütend! Wenn Gabriele zu verschiedenen Malen erklärt hat, sie glaube an die Unschuld Olivers, so muß das eine Lüge gewesen sein, denn Oliver seufzt nach der Rückkunft seines Freundes Alberti, um seiner Frau endlich den sonst doch überflüssigen Beweis zu geben, daß

dieser wirklich damals sein Vertrauen mißbraucht und das Geheimniß von dem Geschäfte in einem Club erzählt habe. Nun muß ich gestehen, daß es mir niemals recht klar geworden ist, warum eigentlich auf die Rückkunft Alberti's so gar große Hoffnungen gesetzt werden. Angenommen auch, der Maler erklärt, daß er damals wirklich in einem Club vor jungen Kaufleuten von dem fraglichen Geschäft erzählt habe, — wie, ist damit unumstößlich bewiesen, daß nicht doch Oliver durch jene Indiscretion das Geschäft habe stören wollen, daß er nicht den Alberti zum unfreiwilligen und unbewußten Helfershelfer gemacht habe, — sollte das Mißtrauen nicht erklären können: „Du selbst hast den Brief von dritter Hand schreiben lassen, um den fremden Geschäftsmann stutzig zu machen.“ Wie gesagt, ein zwingender Beweis wäre die Aussage Alberti's nicht, auch wenn sie so ausfiele, wie sein Freund hofft. Und so mußte schon Oliver im zweiten Akte einsehen, helfen gegen all die Zufälle und Intriguen kann nur der unbedingte Glaube eines liebenden Weibes; es scheint mir demnach, als wenn Hugo Bürger sich nicht einmal klar über seinen Plan gewesen, als wenn er nicht scharf genug denken könne.

Alberti kehrt zurück und ein retardirender Moment tritt in die Handlung ein. Der Maler erklärt, daß er wirklich nichts von dem Geschäfte verrathen habe, und Oliver weiß sich in Folge dessen nicht mehr Rath, er weiß sich nicht zu erklären, wer die Indiscretion begangen. Wie soll er nun der Welt seine Unschuld beweisen, Er, der stets auf den zurückkehrenden Freund als rettenden Engel hingewiesen hat? Hugo Bürger läßt sich nicht verblüffen! Nachdem er seine Gabriele zu jener niederträchtigen Figur, wie wir sie am Schluß des zweiten Aktes kennen lernten, erniedrigt hat, glaubt er, ihren Gatten auf dieselbe Stufe herabsetzen zu müssen; ohne recht zu empfinden, wie sehr er das Charakterbild seines Helden dadurch entstellt, macht er ihn zu einem infamen und thörichten Lügner. Denn, obwohl Alberti das Geheimniß nicht verrathen, soll er doch thun und sprechen, als wenn er wirklich an jenem Abende in einem Club von dem Geschäfte gesprochen habe, und damit das Ganze nicht als eine Verabredung aussieht, wird der Maler nach einiger Zeit wiederkommen und den Glauben erwecken, als sei er direkt von der Eisen-

bahn herüber gefahren und sehe seinen Freund zum ersten Male wieder; natürlich zu einer Stunde, wo Gabriele mit ihren Galans und ihrer Freundin, Frau Delberg, aus dem Theater zurückgekehrt ist. Als Helfershelfer bei dieser Komödie muß der Diener Franz einspringen, ferner wohnt der alte Arnsdorff im Hause, so daß er sehr wohl die Ankunft des Malers bemerken konnte, und Oliver hinterläßt nicht nur den Eindruck eines Lügners, sondern auch eines Dummkopfes! Er, der so viel unter Mißverständnissen und Entstellungen gelitten, — er hätte sich sagen müssen, daß jene plumpe Lüge jeden Augenblick offenbar werden konnte, daß er vor seiner Frau also wirklich gebrandmarkt dastand. Das Glück seiner Ehe beruht einzig auf dem Stillschweigen eines Bedienten!

Uebrigens scheint im Anfange alles gut zu gehen. Gabriele glaubt den Worten Alberti's, freier athmet ihre Seele auf und sie verspricht eine völlige Umwandlung ihres Lebens. Da kommt in Folge einer Unvorsichtigkeit des Malers die Lüge Oliver's ans Tageslicht, erkältet wendet sich die junge Frau ab, tiefbeleidigt, — und am Schluß des dritten Aufzuges scheint der Bruch unheilbar.

„Als zum ersten Male das Wort „„Zuneigung““ zwischen uns gesprochen wurde,“ bricht Gabriele emphatisch aus, „stießest Du mich fast zurück. Dann sagten sie, Du hättest Dich auf Kosten meines Vaters bereichert, hättest mich nur zur Frau genommen, um die Vorwürfe der Welt zum Schweigen zu bringen. Sie sagten das alles, — aber ich, — habe ich je mit einem Worte angedeutet, daß ich es glaube? Ich gebe zu, wäre dies Alles nicht geschehen, ich hätte Dich inniger lieben können, — ich gebe zu, dieser Zweifel hat mich beunruhigt, hat mich launenhaft gemacht. — Aber war ich deshalb schlecht? Habe ich Dich je belogen?“

Schön klingende Worte, die auf dem Theater, im Munde einer bedeutsamen, geistreichen Schauspielerin vielleicht auch „Effekt“ machen können, — aber es thut mir leid, behaupten zu müssen, daß Frau Gabriele leere Phrasen drischt, gerade in diesem Augenblicke lügt und daß — vielleicht das Schlimmste! — Hugo Bürger nicht logisch zu denken vermag. Für einen Dramatiker, für einen Verfasser von Intriguenschauspielen, die doch gerade

besonders viel Verstandesschärfe und Klarheit des Denkens verlangen, scheint mir das ein bedenklicher Mangel zu sein.

„Habe ich je mit einem Worte angedeutet, daß ich es glaube?"

Mit diesem einen Satze wirft unser unglücklicher Schriftsteller sein ganzes Drama über den Haufen! Worum handelt es sich denn in dem Werke anders, als um den Beweis Olivers seiner Frau gegenüber, daß sie in Folge von Intriguen ihm ungerechter Weise mißtraut? Wie ist denn ein zweiter, ein dritter und vierter Akt möglich, warum erklärt denn nicht Gabriele ihrem späteren Gatten gleich bei seiner ersten Bewerbung, „die Welt verläumdet Dich, ich aber glaube Dir, hier meine Hand"? .. Liegt vielleicht der Nachdruck auf „mit einem Worte angedeutet"? Aber ihre Thaten haben nicht nur angedeutet, sondern sogar mit lautem Munde gesprochen! Wie konnte sie denn eine solche Ehe führen, wenn sie ihm wirklich glaubte!?

„Ich gebe zu, wäre dies Alles nicht gewesen, ich hätte Dich inniger lieben können, — ich gebe zu, dieser Zweifel hat mich beunruhigt . . ."

Das ist der barste Widerspruch zu dem Vorhergehenden und man fragt sich wirklich, ob das noch ein Schriftsteller sein kann, der so etwas schreibt! In demselben Athemzuge erklärt Gabriele: „Ich glaube Dir", — „ich zweifle an Dir". Kennt denn Hugo Bürger nicht die Bedeutung von Glaube und Zweifel, weiß er denn nicht, daß sie etwas geradezu Entgegengesetztes enthalten, daß, wenn man zweifelt, man nicht glauben kann?! Herr Bürger, Herr Bürger!

Der vierte Akt bringt die Lösung des Conflikts und Versöhnung des jungen Ehepaars. Erstere ist von einer komisch albernen Einfachheit und Naivetät! Man weiß, wie fein Sardou in seiner „Dora" die Intriguantin durch das Parfüm ihres Taschentuches entlarven läßt, und hat die Ueberzeugung, daß diese Entlarvung wirklich erst im letzten Augenblicke erfolgen konnte. Bei Bürger hingegen ist es ein einfaches Hin- und Herfragen; auch der tüchtig geschulte Eugen Sierke, der in seinen „Kritischen Streifzügen" viel wahre und feine Urtheile über das moderne Theater fällt und nur nicht scharf genug die Consequenzen zieht, tadelt diese thörichte Art: „Es erregt nahezu spöttische Heiterkeit, wie die Entdeckung der

Machination analytisch durch die criminalistischen Erhebungen und die merkwürdige Ideencongruenz zwischen dem alten Buchhalter und der Intriguantin zu Stande kommt und man fragt sich nur vergebens: „warum konnte denn dieser überfeine Spürsinn, den der alte Buchhalter besitzt und der in Gemeinschaft mit Gabriele und deren Gemahl die richtige Fährte mit fast divinatorischer Sicherheit auffindet, nicht schon vor Jahresfrist, oder doch wenigstens früh genug seine Fähigkeiten beweisen, um all das Elend zu verhüten?" Ja, dann wäre ja die Komödie nicht möglich gewesen!"

Aber vielleicht ergiebt sich Bürger nicht ganz so leicht!

„Oliver glaubt, einen Zeugen für seine Unschuld an dem Maler Alberti zu besitzen und derselbe wird schon bei seiner Rückkehr für ihn eintreten; warum sich also unnütz vorher den Kopf anstrengen."

Dieser Maler bleibt jedoch ein Jahr lang aus und der unglückliche Oliver hat in der Zwischenzeit all das Unglück seiner Liebe und Ehe zu ertragen. Soll diese lange Zeit der Schmerzen ihm nicht einmal den Gedanken eingegeben haben, Maler Maler sein zu lassen und auf eigene Faust dem Urheber seines Leids nachzuspüren? Oder wird er nicht wenigstens in einem Briefe seinen Freund um Aufklärung gebeten haben? Da wirft uns nun Hugo Bürger wieder einmal eine seiner faustdicken Unglaublichkeiten an den Kopf. Alberti hat es sich feierlich gelobt, während seines Aufenthaltes „abgelöst von jeder Zerstreuung nur der Kunst anzugehören". Und es zerstreut ihn, wenn er etwa allmonatlich einen kurzen flüchtigen Brief an seinen Freund schreibt, — es zerstreut ihn, allmonatlich zwei oder drei Zeilen an seine Braut zu senden; am liebsten möchte er wahrscheinlich ein Glas trüben Lethetrankes einnehmen, um alle „zerstreuenden" Erinnerungen an die Heimath überhaupt los zu werden. Das ist doch noch ein Pflichteifer, aber zugleich — Hugo Bürger, verzeihe das harte Wort — ein Wahnsinn. Doch nehmen wir selbst dieses an, räumen wir ein, daß solch eine Thorheit von vernünftigen Menschen begangen werden kann, — wie, ist die Post heutzutage in einem so schlechten Zustande, daß sie den Aufenthalt eines fremden Malers, der von der Regierung mit einem Stipendium nach Italien geschickt, nicht mit Hülfe der Gesandtschaft ermitteln könnte? Und Oliver hat nicht einmal den

Versuch gemacht, diesen einfachsten der Wege einzuschlagen! Bah, auf einem solchen Wirrwarr von Unwahrscheinlichkeiten und Unmöglichkeiten eine Intrigue aufzubauen, — das verräth einen Mann, ich will nicht sagen, ohne, aber ohne viel Geist.

Die Charakteristik ist in denselben verwaschenen, unrichtigen, nachlässigen Zügen ausgeführt, wie die Intrigue!

Die Rolle des Hauptgegenspielers liegt in den Händen der Frau Delberg, und ich glaube nicht irre zu gehen mit der Behauptung, daß die Clotilde in Sardou's „Fernande" das Urbild dieser Intriguantin war! .. Der Fluch einer talentlosen Nachahmung jedoch? Alles ist schlechter geworden, alles gröber, alles verzeichnet. Zuerst hat der Franzose das Verhältniß von Clotilde zu André viel feiner und tiefer erfaßt, viel glaublicher dargestellt, als es Hugo Bürger mit Oliver Lasar und Frau Delberg gethan.

Clotilde liebt André mit wirklicher Gluth, all ihre Sehnsucht geht aus nach einer festen Verbindung mit ihm, all ihre Hoffnung richtet sich auf eine baldige Heirath . . . Auch Oliver legt Frau Delberg sein Herz zu Füßen, Frau Delberg stößt es hingegen mit unbegreiflicher Koketterie zurück, — und erst, als Oliver sich kalt abgewendet, da, will sie uns weiß machen, da liebt sie ihn, da glaubt sie, sich rächen zu müssen, daß er nach einer Anderen ausschaut ... Mit Clotilde empfinden wir rein menschliche Sympathie, Frau Delberg bleibt uns zum mindesten unklar mit den Gefühlen ihres Herzens. Die feurige Französin, welche immerhin einen Grund hat zum Haß gegen André, der sich an ihr vergeht, der ihrer überdrüssig geworden, — packt uns ganz anders, als die kalte, leidenschaftslose Frau Delberg, bei der uns ein Liebesgefühl fast eisig anhaucht.

In der „Fernande" spielt die Liebe Clotilden's und André's leibhaftig in das Drama hinein, und der zweite Akt zeigt uns die später so unglückliche Frau, wie sie noch voll schöner Hoffnungen dem Geliebten entgegenharrt. Eine leidenschaftliche, kräftige und kunstvoll aufgebaute Szene entwickelt vor dem Auge des Zuschauers die allmälige Steigerung des Hasses Clotildens, wir sehen mit eigenen Augen, wie all ihre zarten Empfindungen schmählich zu Boden getreten werden: das wirkt ganz anders, das ist viel mächtigeres

dramatisches Feuer, als wenn wir uns, wie bei Bürger, die Geschichte erzählen lassen müssen. Clotilde eröffnet ihren Rachefeldzug unter den ersten Impulsen der Leidenschaft, Frau Delberg hingegen spinnt ihre Intrigue, nachdem verschiedene Jahre inzwischen vergangen und sie bereits einen anderen Mann zum Gatten genommen hat.

Clotilde ist in ihrem Hasse eine große, wilde, rücksichtslose Natur, Frau Delberg kleinlich, spießbürgerlich. Erstere betreibt die Heirath André's und Fernande's mit allen Mitteln, weil André Fernande für ein tugendhaftes, unschuldiges Mädchen hält und diese in Wahrheit ihre Ehre bereits verloren, weil sie weiß, daß sie André für alle Zeit unglücklich macht: Frau Delberg hingegen sucht die Heirath Gabrielen's und Oliver's zu verhindern. Aber Herr Bürger hat vergessen, zu bemerken, daß Oliver eine Romeonatur ist, die entweder Julie-Gabriele ihr eigen nennt oder stirbt. Nein, Herr Lasar ist ein gewöhnlicher Alltagsmensch, dessen Empfindung nicht über das Dutzendmaß hinausgeht; früher liebte er Frau Delberg, jetzt liebt er Gabriele und wenn er durch jene Intriguantin an einer Heirath mit dieser verhindert wird, so geht er auf die Freite nach einem dritten und vierten Mädchen. Und wenn die Ausdauer der guten Delberg ihn an allen Heirathen hindert, so bleibt Oliver Junggesell; Bürger hat uns nicht die Ueberzeugung beigebracht, daß das für ihn ein vergiftendes, entsetzliches Unglück sei. Erst am Schluß des zweiten Aktes, wahrscheinlich, nachdem sie eine Vorstellung des Sardou'schen Dramas besucht, kommt Frau Delberg zu der Einsicht, daß es eigentlich von ihr viel vernünftiger ist, die Ehe zu einer unglücklichen zu machen. Doch wie wirkt Sardou auch da ganz anders! Fernande ist in Wahrheit ein ihrer Ehre beraubtes Mädchen, sie leidet unter einer Schuld, die ihr aller Berechnung nach kein Mann vergeben kann, eine tiefgehende sittliche Frage kommt in Betracht. Frau Delberg hingegen bemerkt nur, daß Oliver nicht Gabriele, sondern ein Fräulein Roland verehre und liebe, daß seine Heirath aus kalter Berechnung hervorgehe; als wenn diese Wolke nicht durch ein einziges, vernünftiges Aussprechen beider Parteien verscheucht werden könnte, als wenn eine vernünftige Frau nicht in den ersten drei Tagen nach der Hochzeit bemerken müßte, daß es mit der Liebe Oliver's zu Martha Roland nicht weit her ist.

Clotilde ist klug, fein, elegant, — Frau Delberg dumm und naiv. Einer Dame, die es unternimmt, die Intriguantin zu spielen, sollte man so etwas nicht sagen dürfen. Clotilde weiß den Glauben zu erwecken, sie sei, wie früher, André's beste Freundin und billige durchaus seine Heirathsgedanken; Fernande verehrt in ihr die Wohlthäterin und Beschützerin, verehrt sie wie eine Heilige, so daß beide, scheinbar mit Recht, volles Vertrauen zu dem Weibe hegen. André gegenüber lobt Clotilde mit den wärmsten Worten Fernande, Fernanden gegenüber André. Frau Delberg hingegen läßt bei Gabrielen ihrem Hasse alle Zügel schießen. Man lese nur Akt II, Szene 3:

Frau Delberg. Kein Mensch glaubt an das Märchen von dem Maler Alberti, der ohne Lasars Zuthun jenes Geheimniß verrathen hat.

Gabriele. Man nimmt also an, daß Lasar selbst der Schuldige war.

Frau Delberg. Ja, — das nimmt man an.

Gabriele. Dann war auch seine Bitte an mich, ihm zu helfen, in dem Hause meines Vaters zu bleiben, eine Forderung, von der er selbst hoffte, daß sie fehlschlagen würde?

Frau Delberg. Kannst Du noch zweifeln? Hat er nicht sofort mit Herrn van der Naeff weiter unterhandelt und sich auf Kosten Deines Vaters bereichert? — — — — — — — — — — —

Sieh, liebe Gabriele, Lasar ist sehr reich geworden, sehr reich. Aber geachtet ist er nicht, eine Stellung in der Gesellschaft nimmt er nicht ein. Glaubst Du nun, daß ein so berechnender Mann wie er, nicht das einfachste Mittel erkennen sollte, um die Welt mit ihren Vorwürfen zum Schweigen zu bringen?

Gabriele. Und welches Mittel könnte das sein?

Frau Delberg (scharf). Dich jetzt zu heirathen.

Gabriele (unwillig). Ah!

Frau Delberg. Dich, die Tochter des Mannes, auf dessen Kosten er sich bereichert hat, zu heirathen. Wer könnte ihm dann etwas erwidern, wenn er der Welt ins Gesicht lacht und sagt: Der Erfolg ist der Götze unserer Zeit, Ihr nennt mich verschlagen, heuchlerisch, eigennützig; nun wohl, hier meine Rechtfertigung, hier die Tochter des Mannes, dem ich das größte Unrecht gethan, — hier meine Frau!

Gabriele. Niemals! Niemals!

Frau Delberg. Gewiß nicht. Denn angenommen, er wagte wirklich, nach Deiner Rückkehr in die Stadt sich Dir zu nähern, so wirst Du ihn mit Verachtung zurückweisen.

Gabriele. Gewiß, das werde ich.

Frau Delberg. Und dann wirst Du endlich wieder frei in der Welt umherschaun und wirst finden, daß es eigentlich mehr Männer gab, die Deine

Beachtung verdienten. — Und warum das nicht gleich thun? — Warum nicht jetzt und hier? — Frei heraus, hat Roseck einen Vergleich zu scheuen? Weil seine Liebe zu Dir nichts Zudringliches hat, ist sie deshalb weniger aufrichtig?

Bei solch unverhohlenem Haß soll eine vernünftige Gabriele nicht fragen: „Woher dieser Zorn, woher diese Wuth gegen einen Dir ganz gleichgültigen Menschen? Leiten Dich nicht unreine Triebe bei Deiner Charakterschilderung? Du weißt, ich liebe ihn, und doch versuchst Du mit allen grausamen Mitteln, mein Herz zu verwunden? Welch seltsame Freundschaft!" Ja, ein psychologischer Schnitzer liegt sogar in diesen Stellen. Ein Herz, welches wahrhaft liebt, wird sich instinktiv abwenden von Jemandem, der eine Wollust darin findet, den Gegenstand der Liebe beständig herabzusetzen und zu schmähen... Gewiß, auch Frau Delberg ist ein intriguantes Weib, aber von jener Sorte, die rothe Perrücken trägt und auf Gummisohlen einherschleicht, — mit dramatischem Rr und rollenden Augen umhergeht; auch darin steckt eine Charakterzeichnung, aber die Zeichnung eines Neuruppiner Bilderbogens, — bewahre uns Gott vor solcher Kunst!

Auf die Tollheiten und Widersinnigkeiten der Dame Gabriele selbst habe ich bereits die nöthigen Schlaglichter fallen lassen! Wir sollen ihre Schmerzen verstehen und Mitleiden mit ihnen empfinden, wir sollen Gabriele als die rührendste und zarteste Mädchengestalt bewundern, — und der Verfasser machte sie geradezu zu einem Unicum an Abscheulichkeit, Verlogenheit, Leichtgläubigkeit und Thorheit. Alles schlechter, alles gröber, als bei den Franzosen! Die Vergangenheit Fernanden's und Dora's rechtfertigen gewiß den furchtbaren Verdacht ihrer Gatten, — wer aber giebt dieser Gabriele das Recht, gegen einen hochachtbaren, redlichen Mann auf das leiseste Indicium hin die schwersten Steine des Mißtrauens zu werfen? So mag ein argwöhnischer Kaufmann denken, in dessen Phantasie nichts als durchgehende Kassierer, Einbrecher und Diebe umherspuken, aber nicht die reine Liebe eines jungen vertrauenden Mädchens!

Ebenso wenig versteh' ich das Benehmen des Herrn Roseck, des Verbündeten der Frau Delberg. Er liebt Gabriele und fürchtet Oliver Lasar als Nebenbuhler; Gabriele gedenkt er zu heirathen, obwohl er weiß, daß sie einen Andern innig liebt, daß also seine

etwaige Ehe eine unglückliche sein würde. Welcher halbwegs anständige Mensch nun sucht sich die Geliebte, von der er weiß, daß sie ihn verschmäht, durch eine gemeine niedere Intrigue zu gewinnen, wer schließt eine Ehe, von der er von vornherein weiß, daß sie einen traurigen Verlauf nehmen muß. Das kann nur eine leidenschaftliche, blinde, alles zerstörende, sinnliche Liebe — oder der nackte Eigennutz, der nach den Geldsäcken der Begehrten trachtet. Leider hat Hugo Bürger jede dieser Motivirungen, auch jede andere, vergessen!

Ein irgendwie origineller Zug, eine irgendwie feine psychologische Beobachtung tritt in keinem dieser Charaktere hervor; Oliver Lasar ist bis auf die erwähnten abstrusen Handlungen im 1. und 3. Akt die gewöhnliche Schablonenfigur an Edelmuth, Biederkeit und Standhaftigkeit, — Alberti, der bekannte „lustige" Maler mit Calabreser, brauner Sammetjacke und dichtem Haarwuchs, — Martha Roland, Welden und die anderen episodischen Figuren blasse, unlebendige Gestalten, weder gut, noch schlecht, wie sie in jedem Bühnenwerk an Drahtfäden aufgezogen werden; nur bei seinem Arnsdorff hat der Verfasser Ansätze einer etwas frischeren Charakteristik gemacht, aber er kam nicht über die Ansätze heraus, und wo er sich doch darüber erhebt, da fällt er gleich in die Tollheiten des ersten Aktes Oliver Lasar gegenüber.

Alles flach und glatt, wie der Dialog, der nirgendwo eine geistreiche Bemerkung emportreibt, eine tiefere, nicht an der Heerstraße liegende Wahrheit, eine originelle Wendung, der vielmehr alles in einer grauen Wasserfluth des gewöhnlichsten Alltagsgeschwätzes einhüllt. Was bringt uns denn nun das ganze Drama? Effektvolle Szenen, pathetische Tiraden, die bei der leisesten Berührung in ein Nichts zerplatzen, . . schillernde Seifenblasen! Das, was ein Intriguendrama allein interessant macht, Witz und Schärfe des Verstandes, eine gewisse Unentrinnbarkeit der Intriguen, festeste Verknotung der Thatsachen, glaubhafte Motivirung . . . von alledem nichts. Eine Unwahrscheinlichkeit verdrängt eine Unwahrscheinlichkeit, eine Unmöglichkeit die andere! Ja, wenn man annimmt, daß $2 \times 2 = 5$, die Eiche ein Säugethier und ein Ziegenbock der Schrecken der Wüste ist, dann läßt sich ja alles machen, wenn man der festen Ueberzeugung lebt, daß jeder Theaterbesucher Anwartschaft

auf's Irrenhaus besitzt, dann darf man ihnen auch eine Welt von Unvernunft vorstellen; aber so lange man mit einem gewissen Rechte diese Annahmen noch bestreiten kann, sei es uns auch erlaubt, entschieden gegen ein solches Drama zu protestiren und die Frage zu erheben, ob nicht auch unter vernünftigen Voraussetzungen eine packende Bühnenwirkung erzielt werden kann. Immer noch besser die bescheidene Nüchternheit und Philistrosität, als die verlogene, aufgebauschte, theatralische Phrase, immer noch besser triviale Natürlichkeit, als schillernde Unwahrheit ....

* * *

Die der „Gabriele" vorhergegangenen Werke, wie „Der Frauenadvokat", „Die Modelle des Sheridan", das Trauerspiel „Die Florentiner", sowie „Die Adoptirten", lasse ich mit Absicht völlig unberücksichtigt, da mir der Verfasser nicht ohne gutes Recht erwidern kann, daß Werke der Anfängerschaft besondere Nachsicht verdienen. Auch die folgenden zwei Lustspiele „Die Frau ohne Geist" und „Auf der Brautfahrt" seien flüchtig übergangen; was „Gabriele" in Thränen und Rührungen leistet, ersetzen diese durch eine etwas flache Laune, der auch Karl Frenzel den Vorwurf des Dünnen und Mageren nicht ersparen kann.

Die Handlung des ersteren der beiden Lustspiele zeugt von einer etwas geringen Erfindungsgabe und ich begreife nicht, wie man gerade diese Hugo Bürger in so starkem Grade zuerkennen mag; fast alle seine Dramen bestehen aus einer Reihe von kleineren Dramen, von denen jedes einzelne ungemein gewöhnlich und trivial, oder zum mindesten dürr und unbedeutend ist. Es zeugt aber nach meiner Ansicht von größerer Phantasie, eine einzige originelle, farbenreiche und bedeutsame große Handlung zu erfinden, als tausend kleine flache und unbedeutende — wiederzufinden. So steht im Vordergrunde der „Frau ohne Geist", eine Mädchengestalt Stefana, welche aus Rücksicht auf ihren etwas beschränkten Vater eine vollkommene Dummheit heuchelt; ein „geistreicher" Schriftsteller glaubt sich daher befugt, ihr einige dreiste Aufmerksamkeiten an den Kopf zu werfen, und ist nicht wenig erstaunt, als er später bemerkt, daß das Mädchen einen sehr aufgeweckten Geist

besitzt. In Folge dessen heirathet er sie und die eigentliche Handlung ist damit zu Ende, und die Fortsetzung, die kleinlich-kindliche Rache Stefana's an Adrienne, nur dadurch möglich, daß Hugo Bürger den Charakter seiner Heldin plötzlich ganz und gar „umkrempelt" und auf den Kopf stellt. Man wird diese Handlung, welche eigentlich nur zu einer einzigen Szene Anlaß giebt, kaum hochdramatisch nennen können, noch weniger zeigt sie von großer Phantasie. Um den vorgeschriebenen Theaterabend auszufüllen, ist daher Hugo Bürger gerade wegen seiner mangelhaften Erfindungsgabe darauf angewiesen, Nebenstützen anzubringen, damit wenigstens äußerlich sein Gebäude einigen Anschein gewinnt. Eine solche Nebenstütze bildet die Liebesgeschichte der Wittwe Bella Palmer, welche ganz und gar nichts mit der vorhergehenden zu thun hat und etwas an die biederen Jugendgeschichten eines Nieritz oder Franz Hoffmann erinnert. Auf einer seiner Reisen in Italien hat der Kriegscorrespondent Lutz vernommen, wie in einem Nebenzimmer seines Hotels eine deutsche Mutter mit ihrem kranken Kinde unter der Hartherzigkeit des Wirthes wegen einer augenblicklichen Geldklemme zu leiden hat. Er hilft ihr aus der Verlegenheit und der Zufall führt sie nach ein paar Jahren wieder zusammen; sie erkennt ihn an seiner Handschrift, und da sie inzwischen Wittwe geworden, so steht ihrer Heirath nichts im Wege! Hochdramatisch und hochoriginell kann man auch das nicht nennen! Die possenhafte Figur des Buchhändlers Westerburg mit seinen Eifersüchteleien und der Furcht, Frau Westerburg könnte entdecken, daß er ihr früher einmal vor der Heirath anonyme Briefe mit verstellter Handschrift geschrieben, . . es ist ja ganz hübsch, aber doch zu wenig, um den Ruf einer großen Phantasie und Erfindungsgabe zu begründen.

Auch dies Drama entbehrt jeder Motivirung und beruht auf einer ausgesprochenen Unwahrscheinlichkeit . . . .

Stefana heuchelt aus Rücksicht auf den Vater eine völlige Geistesbeschränktheit, wie wenigstens der Autor behauptet, — ach, wenn er diese Behauptung nur durch etwas mehr, als durch Worte beweisen wollte! Er hat es ganz vergessen, daß so etwas durch eine charakteristische Aeußerung des alten Kopsch bewiesen werden muß, er hat uns also auf der Bühne vorzuführen,

wie etwa eine von Stefana dem Vater gegenüber gezeigte geistige Ueberlegenheit denselben verstimmt und tief betrübt. Gerade umgekehrt! Dadurch, daß er seiner Tochter die beste Erziehung geben ließ, — und er war damals noch arm! —, dadurch, daß er seine Tochter am liebsten mit einem Schriftsteller verheirathen will, — beweist er gerade im Gegentheil, wie sehr er ein gebildetes, geistreiches Mädchen zur Tochter haben will. Kopsch ist aufdringlich, plump und von der Höflichkeit der Salons nicht angekränkelt, — zugegeben, — aber daß er sich überschätzt, daß er sich für einen besonders bedeutenden Menschen hält, davon ist nirgends etwas zu sehen. Im Gegentheil, — wiederum im Gegentheil! „Du," sagt Westerburg, „der es verstanden, ein Vermögen zu erwerben, wirst doch auch einen Schwiegersohn zu finden wissen." „Verstanden ein Vermögen zu erwerben?" antwortet Kopsch ganz offenherzig. „Du, unter uns gesagt, ich habe gar nichts verstanden. Ich erbte von meinem Vater die Gärtnerei. Sie ging sehr gut, so daß ich immer Grund und Boden zukaufen mußte. Als ich nun gerade genug habe, wird die Süd-Süd-Ostbahn gebaut und sie brauchen mein Terrain für den Bahnhof. Seitdem hält man mich für einen sehr klugen Menschen; aber vor Dir, meinem besten Freunde, möcht' ich kein Geheimniß haben." Ich könnte diese Stelle noch durch andere vermehren und frage nun, ob das nicht ein Tohuwabohu an Motivirung und Charakteristik ist?! .. Und selbst wenn man in seiner Nachsichtigkeit so verwegen, wenn man ein so grundgütiger Allesverzeiher sein will, daß man auch diese tollen Widersinnigkeiten als keine Fehler ansieht, dann ist noch immer das schwierigste Hinderniß nicht weggeräumt. Streitet denn wirklich die Bildung und der Geist mit kindlicher Pietät, kann nicht Stefana in der Gesellschaft all ihre Gaben entfalten und doch dem Vater gegenüber die gebührende Rücksicht beobachten, muß sie denn gleich demonstrativ demselben ihr Besserwissen beweisen. Vor ihrem Geist und ihrer Liebe, — vor beiden, würden wir alsdann mehr Respekt bekommen.

Auch das Lustspiel „Auf der Brautfahrt" fällt völlig in zwei Hälften auseinander, ein Lustspiel und ein Schauspiel! Das erstere, mit stark possenhaften Elementen, erscheint wie ein gewöhn-

liches Verwechslungsspiel, in welchem der Liebhaber bald für den Badearzt, bald für den Clavierlehrer angesehen wird, — das andere nimmt die Gestalt eines Rührdramas an, in welches die Schatten des französischen Sittenschauspiels hineinfallen. Eine völlige Zweitheilung der beiden Hauptcharaktere ist die schlimme Folge davon, und der arme Lessing muß sich mit seiner Forderung nach Einheitlichkeit der Charaktere von Hugo Bürger schmählich auslachen lassen.

Marie Delmont, das unglückliche Wesen, welches sich für seine Familie aufopfert, fast hoffnungslos zusehen muß, wie diese von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde dem Verderben entgegeneilt, welches in dem Rührdrama nichts als Thränen vergießt und Verzweiflungstöne ausstößt, präsentirt sich in dem Lustspiel als der ausgelassenste weibliche Perrin, voll mädchenhaften Uebermuthes. Und Paul Gersdorff sekundirt ihr wacker in diesen Widersprüchen. Unwahrscheinlichkeiten und schwache Motivirungen, flache und oberflächliche Charakterzeichnung, . . alles, wie in den anderen Arbeiten, überall theatralisches Außenleben, Komödienspiel und nirgendwo echte kernige Wahrheit, ein voller belebender Hauch der Natur. Nur eine Stelle, wie sehr auch die Sprache allen Realismus vermissen läßt:

„Ich zog mich nach der Terrasse zurück," heißt es da im ersten Akt. „Ich weiß nicht, wie lange ich dort gesessen, als ich ein Geräusch am Ufer hörte. Ich sehe eine Gestalt ein Boot losketten, lautlos in den See hineinfahren und in der Dunkelheit verschwinden. Und nun — ein glänzender Streif auf dem Gebirge — der Mond geht auf — Alpen, See und Villen liegen vor mir in silbernem Lichte. — Und dort, an demselben Fenster, an welchem vorher das Licht erschienen, steht sie, die Unvorsichtige, vom vollen Mondlicht getroffen, ihre Blicke nach den Sternen gerichtet, ein Bild unendlicher Wehmuth. Dann — einer Statue gleich, die wieder Leben gewinnt, langsam, langsam schließt sie das Fenster. Mir aber war's, als ob alles Licht von ihr gekommen, denn ich sah nicht den Mond, nicht den See, nicht die silberbestrahlte Landschaft, ich sah nur sie, nur sie allein — so schön war sie in dieser Nacht."

Ah, ein schwärmerischer, sehr schwärmerischer Liebhaber, der jedenfalls schon ein Bändchen lyrischer Gedichte auf dem Gewissen hat, — nicht wahr? . . Nein, lieber Leser, ein Roué, ein Spieler von

Profession, ein hartgesottener Aventurier ist's, der so schöne Floskeln zu drechseln weiß, ein pomadisirter Gesellschaftsmensch, der dem „nachtschönen", „statuengleichen" „Bild unendlicher Wemuth", gegenüber die kalte, nüchterne Welt präsentirt, welcher eben diesem Bilde unendlicher Wehmuth leichten Herzens alle Schlechtigkeit zutraut . . .

Fürchtete ich nicht, durch das wiederholte Hervorheben derselben Fehler den Leser zu ermüden, und wäre ich nicht der Ueberzeugung, auch schon in den längeren Besprechungen von „Gabriele" und „Gold und Eisen" das Profil Hugo Bürger's völlig klar und scharf zeichnen zu können, so würde ich auch mit den kritischen Ausstellungen an „Frau ohne Geist" und „Auf der Brautfahrt" viele Seiten noch ausfüllen können . . . aber es ist mir mehr um Principien zu thun, als um Personen, und sobald jene scharf genug hervorstechen, unterlasse ich es gern, dem Autor durch unbarmherziges Zergliedern auch seiner mehr zufälligen Schwächen wehe zu thun. Schärfer aber kommen jene in Betracht in dem Schauspiel „Gold und Eisen", und ich muß daher noch einmal weiter ausholen.

* * *

Nach den leider etwas verunglückten Versuchen, das neugeeinte deutsche Reich mit wirklichen Lustspielen zu beglücken und dem Moser'schen Schwank Werke entgegenzustellen, etwa im Stile der „Journalisten" oder der Wilbrandt'schen „Maler", warf sich Bürger plötzlich wieder mit einer raschen Schwenkung auf die Seite des ernsten Schauspiels und schrieb sein vieraktiges Drama „Gold und Eisen", welches am 3. Februar 1881 zum ersten Male über die Bühne des Hamburger Thaliatheaters ging. Liest man die stolze Titelinschrift, wirft man einen Blick auf das Personenverzeichniß, läßt man die Handlung an sich rasch vorüberwandeln, ohne sie mit ernsterem Nachdenken zu begleiten, so könnte man fast auf den Gedanken kommen, daß es den Autor reizte, etwa den deutschen Augier zu spielen, und die Conflikte der Gegenwart, moderne Lebensverhältnisse auf die Bühne zu bringen. Gold und Eisen, die beiden furchtbaren Titanen unserer Zeit, sich mit nervigen Armen umklammernd, ringend, kämpfend, Arbeit und Capital sich mit feindlichen Augen messend und in tödtlicher Umarmung sich erdrückend oder zu gemeinschaftlichem

Wirken versöhnt die Hände reichend . . wie, sollten dem etwas trivialen, schwunglosen und nüchternen Verfasser der „Gabriele“ wirkliche Jovisblitze zur Verfügung stehen, sollte er nicht nur die zahmen Späße einer Kaffeehausliteratur, sondern auch die gewaltige Sprache eines Lassalle reden können? Bürger tritt vor uns hin, wie der Krafthuber in der Circus-Arena, und verspricht uns, mächtige centnerschwere Eisengewichte gemächlich zu heben und zu bewegen, und wenn er uns nicht betrügt, wenn er nicht Holz-Bälle für wuchtiges Eisen ausgiebt, — gewiß, ich bin der Erste, seine Kraft zu bewundern, und neben der Wilbrandt'schen auch seine Kunst als eine wirklich bedeutsame anzuerkennen.

In einer großen deutschen Residenzstadt, ich denke, es wird Berlin sein, müht sich der Polytechniker Karl Jordan seit drei Wochen ab, nach einem bestimmten System ein neues Verfahren zur Entphosphorescirung des Eisens zu entdecken. Als einfacher Schmiedejunge hat er vor Jahren in der Werkstatt seines Vaters eine Verbesserung angebracht und dadurch die Aufmerksamkeit eines reichen Russen, des Herrn von Korsakoff, auf sich gelenkt, der ihn zur Ausbildung seiner Fähigkeiten nach der Hauptstadt schickt. Gegen den Rath Jordans legt dieser wohlthätige Mann später sein ganzes Vermögen in den Aktien eines Eisenbergwerkes an, steigt dann zu Pferde und bricht den Hals, nachdem er noch vorher dem jungen Polytechniker in einem kurzen Briefe den Ankauf des Bergwerkes mitgetheilt hat. Bei näherer Untersuchung des letzteren ergiebt sich die betrübende Thatsache, daß das Eisen desselben starke Phosphorbestandtheile enthält und daher ohne jeglichen Werth ist, daß also das ganze Vermögen des Herrn von Korsakoff für ein werthloses Besitzthum hingegeben und daß seine einzige Tochter Olga eine arme Waise sein wird, welche den vielberufenen Kampf ums Dasein mit eigenen Geistesmitteln und den eigenen zwei Armen auszukämpfen hat. Gäbe es ein Mittel, jenes Eisen seiner Phosphorbestandtheile zu berauben, so würde natürlich das reichhaltige Bergwerk mächtige Reichthümer darstellen, und Jordan hält es für seine Pflicht, diese Möglichkeit zu verwirklichen und der Tochter seines Wohlthäters das durch eine verfehlte Spekulation geraubte Vermögen zurückzugewinnen. Kommt doch zu dem Gefühle der Dankbarkeit noch

eine stärker wirkende Kraft, die der heimlichen Liebe und solch eine wahre Liebe ist niemals inniger, als wenn sie vom Mitleide erfüllt . . . . .

Es ist Mitternacht geworden und trotz der späten Stunde sitzt Jordan noch immer vor seinem chemischen Ofen und wartet auf das zauberhafte blaue Licht, welches ihm den Erfolg seiner Experimente ankündigen wird. Draußen auf der Straße herrscht reges Leben, unaufhörliches Wagenrollen tönt in die Stille des zu ebener Erde gelegenen Zimmers hinein, denn in der Nähe der türkische Gesandte gab heute einen Ball und die Equipagen führen die Gäste in ihre Wohnungen zurück. Daß es dabei an durchgehenden Pferden nicht mangelt, wird Jeder mit Befriedigung vernehmen, welcher aus so vielen Dramen und Novellen die nützlichen Folgen eines solchen Ereignisses kennen gelernt hat und so hört auch Karl Jordan plötzlich ein dumpfes Geräusch und eine junge Dame in elegantestem Ballcostüm tritt an der Hand seiner Wirthin in das ernste Arbeitszimmer und ersucht in etwas herrischem Tone den jungen Polytechniker, ihr einen Miethswagen zu besorgen. Sie hält ihn nämlich wegen seiner Blouse für einen gewöhnlichen Arbeiter und glaubt deshalb nicht besonders höflich auftreten zu brauchen, was Herrn Jordan etwas erbittert. Als aber die Dame seine höhere Bildung erkennt und den Ton des Hochmuthes ein wenig dämpft, nimmt er seinen Hut, in ritterlichen Diensten auf eine Droschke erster Klasse zu fahnden, und hinterläßt der fremden Dame und seiner Hauswirthin nur den Auftrag, auf den Ofen zu achten, da in jedem Augenblicke das bewußte blaue Licht erscheinen könne. Aber noch nicht eine Minute lang haben die Damen diese Freundlichkeit, ein anregendes Gespräch über die so interessanten Toilettenfragen läßt sie alles umher vergessen, und als Jordan eiligen Schrittes zurückkehrt, — ja, da müssen sie gestehen, daß sie noch nicht einen Blick auf den Zauberofen gerichtet. Jordan schimpft zornig über diesen Leichtsinn, die Dame steigt in die Droschke erster Classe, — Olga von Korsakoff ist's, die geliebte, bemitleidete Olga, — und Jordan bleibt allein zurück, in seiner Liebe enttäuscht, ungewiß, ob sein Experiment bereits geglückt . . . da, in diesem Augenblicke strömt bläulicher Phosphorschein über die Kuppel des Ofens, „gerettet!“

jubelt der junge Polytechniker, „jetzt habe ich Dich in der Hand, stolzes, hochmüthiges Mädchen!“

Olga von Korsakoff lebt im Hause des Commerzienrathes Goltermann, der ihr den wahren Stand ihres Vermögens verschwiegen hat, — ein niederträchtiges Mitleid! so daß sie sich selbst und der Welt als eine reiche Erbin vorkommt. Jordan, der im Zwischenakte seinen Groll vergessen, bietet Goltermann, dem Verwalter der Korsakoff'schen Reichthümer, seine Dienste an und begegnet zum zweiten Male der heimlich Geliebten, die ihn diesmal, sobald sie ihn erkennt, durchaus freundlich aufnimmt. Er hält es für seine Pflicht, die Tochter seines Wohlthäters über ihre Lage aufzuklären. Olga wallt auf: „Ich werde dieses Haus verlassen, ... ich habe genug gelernt und besitze Willenskraft. Sie werden mir irgend eine Stellung verschaffen. Und wenn es nicht anders ist, ich werde arbeiten. Ja, ich werde arbeiten“ ... Doch will sie auf das vernünftige Zureden des Anderen noch eine Weile unter dem Joche ihres vermeintlichen Reichthums ausharren und beide scheiden von einander, nachdem Fräulein von Korsakoff Jordan „rasch und innig“ gebeten hat, recht oft wiederzukommen. Im dritten Akte liebt sie ihn wie einen älteren Bruder, im vierten Akt vermag sie ohne ihn nicht mehr zu leben, und die Proklamation der Verlobung macht daher den mit Recht so gern gesehenen Schluß.

Nebenher läuft eine zweite Handlung! Der Commerzienrath Goltermann ist ein direkter Nachkomme des „geadelten Kaufmanns“, und der eigene, wie der „Ehrgeiz“ seiner Frau gehen dahin, eine Rolle in der Gesellschaft zu spielen und mit den Kreisen der Geburtsaristokratie zu verkehren. Sein Sohn Felix soll, wie uns mehrfach versichert wird, ein sehr leichtsinniges Leben führen und die Ehe zwischen der Tochter Clara und dem Freiherrn von Bergk höchst äußerlicher Natur sein. Der Letztere hat es sich in den Kopf gesetzt, die Familienmitglieder von ihren verschiedenen Krankheiten zu heilen, und hält daher im zweiten Akte mehrere Bußpredigten, welche aber ganz wirkungslos vorübergehen, im dritten spricht er noch einmal, erklärt, daß Herr Commerzienrath Goltermann ein sehr ehrenhafter Mann ist, und gerührt davon, söhnt sich Clara mit ihm wieder aus.

Noch eine dritte Handlung! Ein gewisser Markhof, früher im Geschäfte Goltermann's, ein Parvenu, der denselben Ehrgeiz wie Goltermann besitzt und in die höheren Gesellschaftskreise aufgenommen werden will, beabsichtigt zu diesem Zwecke Fräulein von Korsakoff zu heirathen. Dieselbe ist durchaus nicht abgeneigt, und eine Vermählung Beider steht in sicherer Aussicht, aber dieser Herr Markhof muß sonst noch einen dunklen Zweck verfolgen, denn in einer Szene bringt er den Herrn Commerzienrath Goltermann in eine arge Verlegenheit, indem er ihm vorhält, daß jener nicht nachweisen könne, den plötzlichen Tod des Herrn von Korsakoff nicht benutzt und die 1,500,000 Mark Friedrichshütte nicht einfach an denselben übertragen zu haben. Darunter würde Goltermanns geschäftlicher Ruf leiden, und nachdem einige Szenen lang die Familie über die Unverschämtheit des Herrn Markhof in Unruhe gewesen, erscheint zum Schluß Jordan und zeigt den Brief des Herrn von Korsakoff, welchen derselbe kurz vor seinem Tode ihm geschrieben hat und aus welchem die Unbescholtenheit Goltermann's klar hervorgeht ....

Betrachten wir zuerst jede der drei Handlungen einzeln für sich und dann den Zusammenhang, in dem sie gegenseitig zu einander stehen.

Das Bürger'sche Drama heißt „Gold und Eisen", und ich bin durchaus nicht geneigt, eine Titelüberschrift als etwas g a n z Unwesentliches und Zufälliges hinzustellen; denn mit demselben Rechte, mit dem ich von einem Wirthe verlange, daß er mir eine Flasche Laubenheimer nicht unter der Etiquette „Liebfrauenmilch" vorsetzt, mit demselben Rechte verbitte ich mir bei einem Schriftsteller, daß er durch seinen Titel Hoffnungen in mir erweckt, die er später gar nicht zu halten gedenkt. In der Liebesaffaire zwischen Jordan und Olga von Korsakoff scheint nun allerdings die Idee von einem Kampfe des Goldes und Eisens durchzuschimmern, wenigstens erscheinen zwei Personen, die man als die Vertreter des einen und des anderen auffassen könnte: Jordan, der Mann, der sich durch eigene Kraft zur Höhe empor arbeitet, Olga, die glänzende Vertreterin der Geburtsaristokratie, des anererbten Reichthums, — letztere schließlich die höhere Macht der selbsterwerbenden Kraft an-

erkennend. Nun hat vielleicht Bürger das Goethe'sche Wort vorgeschwebt:

„Was Du ererbt von Deinen Vätern hast,
Erwirb' es, um es zu besitzen",

der große Korsakoff'sche Reichthum geht verloren, redliche Arbeit muß ihn wiedergewinnen, der bloße Besitz ist nichts, wenn nicht die Kraft dazu kommt, ihn zu erhalten. Ist das wirklich die Idee — und ich finde keine andere zur Rechtfertigung des Titels — so müßte sie, richtig aufgefaßt, in der Person des alten Herrn von Korsakoff zum Austrage kommen, dieser durch eigene Anstrengungen sein Vermögen wiedererobern. In der Bürger'schen Darstellung kommt sie schielend zur Erscheinung. Olga empfindet nicht die Macht der Armuth, sie leidet unter dem Unglück des Vaters, der das Ererbte nicht zu erwerben wußte, durchaus nicht, ihre Heirath ist eine Sache der Liebe, der Prozeß, der sich naturgemäß in einer Person vollziehen muß, vertheilt sich auf zwei Charaktere.

Doch man kann ja ganz von der Idee absehen, und das Ganze als gewöhnliche Heirathsgeschichte auffassen, als die Geschichte der Jugendliebe eines armen Jungen zu einem reichen Mädchen: der Arme wird reich, die Reiche arm, und schließlich „kriegen sie sich". Wohl, aber wo bleibt das Drama? Eine dramatische Handlung ergiebt sich nur aus dem Entgegenwirken zwei feindlicher Kräfte, wo steckt der Conflikt?

Oh, im ersten Akte ist ja alles ganz deutlich und klar ausgesprochen! Der Hochmuth Olga's, der Hochmuth des reichen Mädchens gegen den gewöhnlichen Arbeiter, das ist der dramatische Knoten, den der Dichter zerhauen wird, die allmähliche Besiegung des stolzen Mädchens der Wegweiser für den Gang der Handlung: „Ich habe Dich in der Hand, stolzes, hochmüthiges Mädchen, ich kann Dich zwingen und wenn es nicht anders ist, erkauf ... Ah, pfui, so rasch wäre Alles vergessen." Da haben Sie das Programm Jordan's! Wie, aber wenn dieser Jordan ein Thor, ein übermüthiger Schwätzer ist, wenn dieser ganze Akt auf einer falschen Voraussetzung beruht? Und ist das nicht der Fall? Olga tritt in das Zimmer des jungen Polytechnikers, sie hält denselben für einen gewöhnlichen Arbeiter, sie spricht zuerst etwas herrisch, dann aber,

wie man zu einem wildfremden Menschen überhaupt zu sprechen pflegt — sie kennt Jordan gar nicht, wie Jordan sie erst im letzten Augenblicke erkennt, — woher nimmt sich denn Jordan das Recht, sie als ein stolzes, hochmüthiges Mädchen zu bezeichnen? Stolz und hochmüthig gegen ihn, gegen den Bekannten ihrer Jugend? Wie soll sie sich denn anders benehmen? Soll sie aus lauter Demuth und Bescheidenheit ihm, dem Ersten Besten, um den Hals fallen und ihn mit süßen Schmeichelworten traktiren? Ist er zornig, daß sie ihn nicht wiedererkennt, — aber es sind ja verschiedene Jahre seit ihrer letzten Zusammenkunft dahin gegangen, — und er selber, er selber kennt sie nicht wieder? Warum also, frage ich noch einmal, bezichtigt er sie des Hochmuthes gegen ihn?

Und wirklich, kaum erkennt sie ihn, in der letzten Szene des zweiten Aktes, da ist in ihren Reden von einem Hochmuthe des Goldes gegen das Eisen durchaus keine Spur mehr zu entdecken, sie nimmt ihn so freundlich auf, wie man nur einen lieben Jugendbekannten aufnehmen kann; alle Conflikte also, welche der erste Aufzug andeutet, die feindliche Gegenüberstellung des Hochmuths und der ehrlichen Arbeit schmelzen bei dem ersten Zusammentreffen fort, wie Schnee vor der Frühlingssonne, — einen ganzen Akt hindurch hat uns Bürger an der Nase umhergeführt, uns zum Besten gehalten, alle Fäden, die von der ersten zur zweiten Handlung herüberführen sollen, mit einem einzigen unverständigen Scheerenschnitt zerschnitten, — und siehe da, der erste Aufzug baumelt für sich ganz frei und allein in der Luft. Er ist völlig überflüssig und der Ueberfluß ist bei einem Drama bekanntlich der schlimmste Fehler! Da es nun Bürger vergessen hat, einen neuen Conflikt heraufzubeschwören, so ist von einer Handlung in den folgenden Szenen nicht mehr die Rede! Wir erhalten lyrische Ergüsse eines entsagenden Liebhabers, klingende Tiraden über Werth und Bedeutung der Arbeit, ... aber von Thaten hören wir nichts mehr. Olga erklärt, Jordan sei ihr zu ernst, zu bieder, als daß sie ihn zum Ehemann gebrauchen könnte, Jordan ergeht sich in schmerzlichen Betrachtungen über dieses Unglück und meint, sie solle dann doch lieber Felix

Goltermann, als den schrecklichen Markhof, heirathen, — allen Respekt vor dieser Kuppelei, — aber wo steckt in dem Ganzen nur ein dramatischer Nerv?

Bürger erfindet also eine Nebenhandlung!

Der Schwiegersohn des Commerzienrathes Goltermann, der Freiherr von Bergk, der uns als ein verständiger, geistreicher Mann und Kunstschriftsteller geschildert wird, hat wahrgenommen, daß die Familie seines Schwiegervaters in ihrem inneren Leben Bankerott gelitten hat. Er will daher der Messias des unglücklichen Hauses werden und versucht, wie er mit eigenen Worten sagt: „den Geheimen Commerzienrath Goltermann von seiner Großmannssucht zu heilen, den Geldstolz meiner Schwiegermutter zur Explosion zu bringen, meinem Schwager Felix zu beweisen, daß er eigentlich gar kein Roué ist und last not least, — mein Hauptexperiment mit meiner Frau. Das neue Waschverfahren, um aus dem Flugsande moderner Mädchenerziehung die Goldkörner echter Anmuth wieder hervorzusuchen." Aus einem solchen Familienconflikt läßt sich freilich eine ganz gewaltige dramatische Handlung herleiten, und ganz gewiß ist der Kampf einer vornehmen Natur gegen die Erbärmlichkeit und Kleinlichkeit der Umgebung, welche selbst die Seele seiner Frau vergiftet hat, ein würdiger Gegenstand der Dichtung; man braucht ja nur an die „Fourchambaults" zu denken, wo etwas Aehnliches zum Austrage kommt.

Der zweite Akt führt uns in dies Familienleben ein und Bürger versucht die Exposition durch einige charakteristische Lichter klar zu machen. Da ist der Commerzienrath Goltermann, welcher den Brauermeister Reißig verklagen will, daß er, wie man sich erinnert, am gestrigen Abend sein Coupé in Grund und Boden gefahren habe; als er jedoch erfährt, nicht der Brauermeister Reißig, sondern der Kutscher des portugiesischen Gesandten sei an diesem Unglück Schuld gewesen, steht er vor allem auf Drängen seiner Frau von jeder Klage ab. Man moquirt sich über die Abwesenheit Bergk's, der seine Familie nicht einmal auf den Ball geführt habe und als seine Frau die Tochter Clara fragt, ob sie nicht unter dem Benehmen ihres Gatten leide, erklärt diese ziemlich leichtsinnig: „Im Gegentheil, ich fühle mich ganz behaglich. Ich amüsire mich und genieße mein Leben,

wenn mein Mann anderer Meinung ist, ich kann nicht dafür. Warum kritisirt er fortwährend? Warum langweilt er sich? Warum ist er immer unbefriedigt?" Im achten Auftritt erscheint der kritisirende Gatte, dieser edle Ritter, der den Drachen in der Familie niedertreten und tödten wird. Er erklärt Goltermann, daß dieser eigentlich ein sehr hohles, äußerliches Leben führe: „Was leitet Ihr Empfinden? Die Rücksicht auf die Welt! Aber ich sage Ihnen, fürchten Sie diese Welt, wenn Sie einmal Rücksichten von ihr verlangen. Ihre Kollegen beneiden Sie. Ihr so mühsam erworbener hoher Umgang läßt Sie bei der ersten Gelegenheit fallen. Wehe dem, der sich dann nicht stolz auf sein eigenes Empfinden, auf sich selbst und seine Familie zurückziehen kann!" Goltermann ärgert sich über diese Bußpredigt und geht wüthend davon. Clara löst ihn ab. Bei ihr geht die Sache noch kürzer ab. Ganz wenige Hin- und Herreden. „Du lebst nach Außen," so ungefähr erklärt ihr Ehegatte, „machen wir eine Reise, damit Du der in diesem Hause wehenden gefährlichen Luft entfremdet wirst." „Oh, jetzt im Frühling?! Es ist noch wirklich keine Zeit, die Hotels sind leer, die Abende zu lang. Warte doch bis zur Bade-Saison." „Es ist zu spät zum Reisen," bricht Bergk mit pathetischer Betonung zusammen, — gerade, als wenn er durch ein paar gefühlvolle Redensarten einen tiefgreifenden Krebsschaden wirklich hätte heilen wollen.

Gut, es soll eine Exposition sein, es mag zugegeben werden, daß dem Zuschauer endlich klar geworden, was dieser Familie fehlt. Also nun zur Handlung! Nur durch Worte, sieht Bergk ein, kann hier nicht mehr geholfen werden, hier müssen energische Thaten eingreifen, damit Goltermann und seine Frau, sowie die eigne Gattin mit eignen Augen den Abgrund sehen, in den sie hineinzustürzen drohen. Und nun liest man weiter oder sitzt man im Theater, so wartet man mit peinlicher Aufregung, und man liest und liest, und man wartet und wartet ...... und mit immer ängstlicherer Beklommenheit wartet man auf die uns so selbstgefällig angekündigten Thaten des Herrn von Bergk. Ach, alles vergebens, — alles vergebens! Und wenn endlich der Vorhang gefallen, wenn man endlich das Buch verzweifelnd zugeschlagen, dann greift man sich an die Stirn und macht wiederum die Beobachtung, daß uns Hugo Bürger

wiederum einen ganzen Akt an der Nase umhergeführt und zum Besten gehalten hat, daß er wiederum einen Faden gesponnen, den er ohne jeden Grund fallen läßt. Der Verfasser verspricht uns die Heilung der Familie Goltermann durch die Hand des Freiherrn von Bergk, aber am Schluß des zweiten Aktes dankt Herr von Bergk ab und die Heilung — ja, da greift ganz plötzlich von Außen eine dritte Kraft ein, auf die man bisher gar nicht vorbereitet war. Nachdem wir zwei Expositionen haben ohne jede Weiterentwicklung, bekommen wir jetzt eine Handlung ohne Exposition, etwas wie einen deus ex machina, der, wie beim Molière'schen Tartüffe in der Gestalt Ludwig's XIV. auch bei Bürger sonderbar eingreift.

In der dritten Szene des dritten Aufzuges erscheint ein Herr Markhof, ein sonderbarer Herr, von dem wir bis dahin nur wußten, daß er Croquet spielt, um Olga's Herz wirbt und dasselbe durch die Erklärung gewonnen hat, sie auch trotz ihrer Armuth heirathen zu wollen. Sonst erfahren wir nichts Böses von ihm, ausgenommen das Eine, daß er von Herrn von Bergk stets übersehen und niemals gegrüßt wird. Das Letztere scheint den Mann zu wurmen und er übt daher die schon oben erwähnte Pression aus, indem er Goltermann erklärt, jenen Verdacht inbetreff der Anlage des Korsakoff'schen Vermögens öffentlich aussprechen zu wollen, wenn ihm Herr von Bergk noch ferner den Gruß verweigere. Nun wird dann acht Szenen hindurch ein kleines Drama der Beängstigung aufgeführt, denn wahrscheinlich benutzt Markhof seine Drohung noch zu weiteren Erpressungen, — man weiß nur nicht zu welchen — und, — aber siehe da, zu rechter Zeit im zwölften Auftritt naht Jordan, zieht zufällig den Brief des alten Korsakoff, den ihm derselbe kurz vor dem Tode geschrieben, hervor, und der Ruf Goltermann's ist gerettet. Und diese halbe Stunde der Angst hat genügt, alles umzukehren, der Teufel ist gekommen, und, wie es im Volksliede heißt, das Wasser will das Feuer löschen, das Feuer den Knüppel verbrennen, der Knüppel das Hündlein schlagen, das Hündlein den Jäger beißen und der Jäger die Birnen sammeln; „Goltermann zieht sich, stolz auf sein eigenes Empfinden, auf sich selbst und seine Familie zurück", Clara wird die zärtliche Gattin, die noch heute nach Italien reist, und Frau Josephine die liebenswürdigste und

bescheidenste Schwiegermutter. Und wer hat den gefährlichen Knoten gelöst? Der Zufall.

Das Ganze ist ein Intriguendrama in den allerbescheidensten Formen, mit der allerbescheidensten Kombination in Szene gesetzt. Der alte Korsakoff kauft das Bergwerk, setzt sich auf's Pferd und bricht merkwürdig rasch den Hals, das ist die Voraussetzung, Markhof benutzt diesen Umstand, und ein Brief, den Jemand in der Tasche trägt, führt ihn ad absurdum. Welch eine Phantasie! Der Zufall und die Angst heilen also die Familie Goltermann von ihren verschiedenen Spleens, — nicht Jordan, der ja nur der Träger des deus ex machina ist, wie der Polizeilieutenant im Tartüffe, welcher die Befehle des Königs bringt, — nicht Bergk, der allerdings eine Rede hält, in der er für die Unschuld Goltermann's eintritt, aber nur eine Rede! Im zweiten Akt erklärt ihn die Familie ob seiner gefühlvollen Reden für einen Narren, im dritten Akt erkennt sie plötzlich in denselben oder doch ganz ähnlichen Worten eine echte vornehme Mannesnatur, der man sich beugen müsse, — ah, das wären nicht Ruthen, mit denen Hugo Bürger auf den Verstand des Publikums losschlägt?

Mit dem dritten Akte ist das Drama eigentlich zu Ende, die Familie Goltermann geeint und versöhnt, der gefährliche Markhof, welcher Olga zu heirathen drohte, entfernt, und es bedarf nur weniger Worte, die ja so nothwendige Gewißheit zu geben, daß Olga und Jordan sich heirathen werden! Und doch noch ein langer vierter Akt? Oh, Hugo Bürger klebt ein viertes „Stück" an die vorhergehenden „Stücke" und wenn dieses „Stück" auch noch so trivial, noch so abgeschmackt und altfränkisch in der Erfindung ist, es giebt Gelegenheit zu rührenden Szenen und damit ist sein Zweck erfüllt.

Wie wir wissen, liebt Olga von Korsakoff den jungen Polytechniker Karl Jordan im dritten Akt wie einen älteren Bruder, ihr Ehegatte aber kann nur Markhof sein, für den sie also immerhin eine gewisse Zuneigung verspüren muß: nach dem Fall des Vorhangs erfährt sie die gemeine Handlung desselben und jetzt liebt sie plötzlich Karl Jordan mit einer Gluth, einer Leidenschaft, die wahrhaft verblüffend wirkt. Jordan und Olga, beide wenden sich an

Goltermann, der nun wirklich gern ein Paar aus ihnen machen möchte und im gewöhnlichen Leben als vernünftiger Mann gewiß aufrichtig sagen würde: „Jordan, Olga liebt Dich," — „Olga, Jordan liebt Dich auch," und alles wäre gut. Dabei aber würde der Akt zu kurz und es gäbe weniger Gelegenheit zu einigen Beifallsausbrüchen, — Goltermann spielt also Komödie, — nichts dummer als solch eine Komödie in der Komödie. Er läßt den Verdacht aufkeimen, als wenn Jordan eine andere als Olga liebe, Olga will die Edelmüthige spielen und abreisen, beiderseitige Verzweiflung, und diese Verzweiflung bringt sie dann zusammen. Da kommt es zu effektvollen Ausbrüchen: „Barmherziger Gott, nennen Sie mir ein Mittel, um zu erfahren, ob ich ihn damals ins Herz getroffen habe, ein Mittel, um zu wissen, ob unter der kühlen Zuneigung noch ein Funke von Liebe glimmt und mit jubelnder Lust will ich bleiben." Welch leidenschaftliche Sprache, welch ein Pathos! Nein, welch hohlklingendes Schellengeläut! Dann ist auch wahres Pathos, wenn ich ausrufe: „Barmherziger Gott, nennen Sie mir ein Mittel, um zu erfahren, ob jenes Tuch roth ist, ein Mittel, um zu wissen, ob dieses rothe Tuch an einem Baume hängt und mit jubelnder Lust will ich es mir ansehen." „Gehen Sie doch hin, lieber Mann und sehen Sie selber zu," würde wahrscheinlich Jedermann antworten, „gehen Sie doch hin, liebes Fräulein Olga, und fragen Sie ihn, das ist doch jedenfalls das einfachste und durchaus nicht schwer zu findende Mittel, damit Sie klar über die Sache werden; tant de bruit pour une omelette!" Effektszenen an den Haaren herbeigezogen! Leidenschaften und Verzweiflungen um ein Nichts. Goltermann amüsirt sich in schrecklicher Rohheit daran, durch seine Lügen Olga Thränen zu entlocken und das Publikum sagt sich, das alles ist Spaß! Irgend Jemand kommt zu einer Frau und sagt ihr: „Dein Mann ist erschlagen worden", und ergötzt sich an ihrer Verzweiflung, — nun, ist das viel anders, als was Bürger uns auftischt? Wahrhaftig, das Haschen nach szenischen Effekten, nach theatralischen Posen, schlägt in Rohheit um, erlogene, ungefühlte Leidenschaften, das ist das Facit dieses Komödiantenthums.

So haben wir nun das ganze sonderbare Drama vor uns liegen in seiner wunderlichen Komposition! Ein erster Akt, der ganz

überflüssig ist und nur eines opernhaften Schlußeffektes wegen erfunden zu sein scheint, — ein zweiter Akt, der eine Exposition giebt, welche der Fortführung ermangelt, — ein dritter Akt, der ein für sich abgeschlossenes, triviales Intriguendrama bildet, — ein vierter Akt, der wiederum völlig überflüssig ist. Im ersten Aufzug tritt uns als dramatischer Held der Polytechniker Karl Jordan entgegen, im zweiten der Freiherr von Bergk, im dritten steht der Commerzienrath Goltermann im Mittelpunkt der Handlung und im vierten theilen sich Olga von Korsakoff und noch einmal Karl Jordan in diese Ehre. Der erste Aufzug erzählt uns Dinge, die der Verfasser später entschieden in Abrede stellt, der zweite plaudert von Sachen, die der Verfasser ganz vergißt und die einzigen Akte, in denen etwas von dramatischer Handlung zu spüren, der dritte und der vierte haben auch nicht das Geringste mit einander zu thun. Das Ganze ist die Negation alles Dramatischen, und die Literatur erscheint bedauernswerth, in welcher der Verfasser eines solchen Machwerkes nur eine einigermaßen angesehene Stellung erringen konnte.

Denn mit der Trivialität, welche in der Erfindung der einzelnen, nichtssagenden Handlungen zum Vorschein kommt, mit der absoluten Kompositionslosigkeit geht die Schwäche der Charakteristik Hand in Hand. Sieben Dramen eilen dem vieraktigen Schauspiel „Gold und Eisen" voraus, die ersten Bühnen Deutschlands geben diesem achten durch ihre Darstellung sogar ein bedeutsames Relief, — und in dieser ganzen Reihe von Jahren nichts gelernt und nichts vergessen; überall dieselbe thörichte Verneinung und Zerstörung alles dessen, was ein Lessing aufbaute, eine Verspottung aller Arbeit unserer großen Dramatiker, — man steht an einem Abgrund und fragt sich bang, wohin es mit unserer Bühne kommen soll, wenn die jüngere Generation diese Wege nicht verläßt?

Der Gabriele gesellte der Autor als gleichgeartete Zwillingsschwester Olga von Korsakoff zu. Ein wunderliches mixtum compositum auch diese Dame! Sie soll eine hochfahrende, von Eitelkeit angekränkelte Aristokratennatur besitzen, aber wir sahen bereits, wie wenig dies zutrifft! In sonderbarem Verhältniß steht sie zu dem Intriguanten Markhof. Der Mann spielt Croquet, das ist alles, was wir von ihm erfahren und Bürger hat es ganz und gar ver-

gessen, anzudeuten, was Olga zu ihm hinzieht. Wir müssen also annehmen, daß sich das Mädchen jedem Ersten Besten an den Hals wirft, sobald er nur Croquet, Billard oder Skat spielt, — und das wäre nicht das oberflächlichste, uninteressanteste Weib, was je ein Schriftsteller geschaffen? Bevor sie seine Bewerbung ganz und voll annimmt, unterwirft sie ihn einer Prüfung, zu sehen, ob Markhof auch um ihre Hand anhalten würde, wenn sie arm wäre. Welch abgeschmackte triviale Spielerei! Aber da Markhof diese „Prüfung" zu seinem Gunsten besteht, denn er ist ja selbst reich genug, — so hat sie vielleicht einen Grund, ihn zu achten! Trotzdem, und trotzdem sie ihn zu heirathen gedenkt, erhebt sie nicht einen Protest gegen Jordan, wenn dieser ihren Verlobten mit den verächtlichsten Worten belegt: „Herr Markhof ist nichts als das leere Futteral eines Gentleman." Eine Dame, die das stillschweigend über ihren Bräutigam sagen läßt, — viel dürfte nicht daran sein! Nachdem der Vorhang des dritten Aktes gefallen, erfährt Olga im Zwischenakt die Heimtücke des Geliebten Nummer eins, — und wir haben sie uns am Anfange des vierten Aufzuges hinter der Szene zu denken, „still und gelassen dasitzend, aber mit einem so herben Zug um die Lippen". Kaum aber tritt sie auf, so sprüht sie Feuer und Flammen für — Jordan; ohne ihn kann sie nicht mehr leben, ohne ihn zerbricht ihr Glück in eitel Scherben, — merkwürdig rasche Wandlungen! Hätte Bürger doch nur nicht versucht, eine solche Gestalt als ein idealisches Wesen vorzuführen. Denn auch jenes Aufwallen im fünfzehnten Auftritte des zweiten Aktes, da sie von Jordan ihre Armuth erfährt, darf nicht imponiren. Es lautet ja ganz schön, wenn Olga in die Welt hinaus, arbeiten und sich eine Stellung verschaffen will, wenn sie durch eigene Kraft eine Existenz zu erringen sucht! Aber das ist aufflackerndes Strohfeuer, leere Gefühlsseligkeit, denn das Mädchen versteht nichts vom Leben und kennt gar nicht die Tragweite ihrer Worte. Sobald Jordan sie auf den bitteren Ernst des Lebens aufmerksam macht, läßt sie daher auch ernüchtert den Muth sinken und bequemt sich gern dazu, noch länger am warmen Herde und beim bereiteten Mahle sitzen zu bleiben. Phrasenwerk!

Jordan gehört wiederum zu den Schablonenfiguren, den biederen

treuherzigen Liebhabern, die früher in der Gestalt von Künstlern, Doktoren und Assessoren, als Barone und Gutsbesitzer die Bühne unsicher machten, jetzt als Ingenieure, Techniker und junge Kaufleute die hochgradige Sympathie des weiblichen Publikums erregen. Da der Bürger'sche Held seinen Charakter in Thaten weniger entfalten kann, so hören wir lange pathetische von einem gewissen Gefühl durchwärmte Reden, die man glaubt, schon merkwürdig oft gehört zu haben.

Unangenehmer aber als das berührt jedenfalls der Umstand, daß der Verfasser nicht immer die Grenze weiß, wo eine gefühls- und empfindungsreiche Rede in die schellenlaute Phrase umschlägt, wo sein Held zu einem thörichten Bramarbas wird. „Von Jenen bin ich einer, ruft Jordan, die da sagen: Wir haben die Tiefen der Erde durchforscht, wir haben das Licht zersetzt, wir haben die Sterne gewogen, wir fanden die Erde falsch gemacht und haben erfunden, erfunden — und doch, — oh, wär' ich im Dorf in der Schmiede am Frühlingstag, wie wollt' ich nie wieder etwas wissen (?). Von Zweifeln und Wissen so müde gemacht, suche ich ein fühlendes Menschenherz, möcht' ich so gern an einem heiteren Mädchenaug' zum Leben, zum Leben gesunden!" Das glitzert und funkelt roth, blau und grün und nun sieht man näher zu und man senkt verdrießlich das Haupt und erkennt, daß es Glas ist, was man für Diamanten und Brillanten hielt, daß das köstlich schöne Geschmeide nichts vorstellt, als einen Theaterschmuck für fünfzig Pfennige. Das Drama belehrt uns, daß Karl Jordan mit gutem Erfolge ein Polytechnikum besucht und ein neues Entphosphorescirungsverfahren erfunden hat, — aber daß er jemals gezweifelt, oder woran er gezweifelt, hörten wir nirgends, — ebenso wenig, daß er an einem Uebermaße von Wissen leidet, oder gar, daß seine Erfindung so kolossaler Natur ist, wie er meint ... Karl Jordan geberdet sich wie ein moderner Faust, der alle Weisheit der Welt erschöpft und sein ganzes Leben lang alle Fakultäten, Philosophie, Juristerei und Medicin und leider auch Theologie mit heißem Bemühen studirt hätte. Im ersten Akte aber bekennt er selbst, daß Energie nicht seine stärkste Seite ist: „Indem ich vor drei Wochen nach einem bestimmten System begann, müßte

nach meiner Berechnung ein Tag kommen, an dem ich triumphire. Die Hauptsache bleibt nur, daß diese Kette jetzt nicht mehr unterbrochen wird, — ich fände kaum noch einmal die Energie von vorn anzufangen.“ Ein Mann, dem eine dreiwöchentliche Arbeit schon wie etwas Entsetzliches vorkommt, will sich als Faust in die Brust werfen, ein Mann, der bei seinen Studien nichts im Kopfe hat, als ein paar Mädchenlippen und Mädchenaugen, will den reinen Wissenstrieb eines neuen Prometheus repräsentiren und dessen Schmerzensschreie ausstoßen: „Wie wollt' ich nie wieder etwas wissen“; „von Zweifeln und Wissen so müde gemacht“, — klingt das nicht wie eine Parodie auf den Magus des Nordens, der alle Erden durchforscht und in der verzweiflungsvollen Erkenntniß, daß wir nichts wissen können, zum Giftbecher greift, um all der Qual des Suchens ein jähes Ende zu bereiten? Es wäre keine hohle Phrase, in welche Hugo Bürger seinen Karl Jordan ausbrechen läßt?

Als eine der tollsten Spukgestalten, die dem dichterischen Genius Hugo Bürger's entsprungen, darf man jedenfalls den Markhof ansehen, ein seltsames Menschenkind, welches wie ein nebelhaftes Hexenbild aufsteigt, in Nebeln erscheint und in Nebeln versinkt. Das Thun dieses Mannes ist ganz unmotivirt und deshalb völlig unklar, gewiß der schwerste Vorwurf, den man gegen einen dramatischen Charakter erheben kann. Vergebens fragt man sich, wozu er denn eigentlich die Intrigue gegen Goltermann anzettelt, durch die er nichts gewinnen und alles verlieren kann. Um Olga zu erobern? Aber diese ist ja bereits sein eigen! „Um Bergk zum Gruße zu zwingen?“ Doch es wird ja ausdrücklich hervorgehoben, daß dies nur einen Nebenzweck seiner Handlung abgiebt. Ganz abgesehen davon, daß dieser Zweck, einerseits der kleinlichsten und lächerlichsten Art, andererseits nicht das geringste mit der Haupthandlung zu thun hat, und man sich daher nur wundern kann, wie man einen so schweren Apparat für ein so unbedeutend „harmloses“ Ziel in Bewegung setzt. Das heißt, eine galvanische Batterie errichten, um eine Fliege zu tödten! Daß Markhof ein Parvenu ist, erfährt man durch Worte, sieht man aber nicht in seinen Thaten, — daß er Croquet spielt, ist vielleicht ganz schön für Olga von Korsakoff, aber eine dramatische Bedeutung kann ich diesem Umstande nicht gut zuerkennen, —

wohin man also faßt, Luft und Schemen und nirgendwo Fleisch und Bein.

Gegen die Figuren des alten Goltermann und seiner Frau, gegen die des Freiherrn von Bergk und Clara's will ich keine heftigen Vorwürfe erheben; nichts dagegen — aber auch leider nichts dafür! Es sind Dutzendmenschen des modernen Schauspiels, die auch nicht einen originellen Zug, nicht eine feine und geistreiche Beobachtung aufweisen. Oberflächlich und flüchtig hingeworfen, entbehren sie jeder Vertiefung. Zum Schlusse haben sie — mit Ausnahme Bergks — plötzlich eine völlige Umwandelung erlitten, man weiß wirklich nicht, warum, oder das Bedürfniß nach einem Schluß müßte das „Darum" sein, — ein sehr schlechtes Darum! Clara, die gegen ihren Gatten im Anfange geradezu ein abstoßendes Betragen an den Tag legt, will ihm im dreizehnten Auftritte des dritten Aktes plötzlich ihr Leben weihen: „Ich bin stolz auf ihn, weil ich einen Mann zum Manne habe . . . Sieh, als er da vorhin für den Vater eintrat, so ehrlich, so gut, so sicher und muthig, da war ich so stolz auf ihn, ich wäre ihm am liebsten um den Hals gefallen und hätte ihn von Herzen geküßt, denn da fühlte ich, daß ich ihn wirklich liebte." Aber sollte Bergk in einer halbjährigen Ehe, nicht einmal in den ersten Flitterwochen, Gelegenheit gehabt haben, sich einmal als anständiger, edler und vernünftiger Mann zu betragen; sollte er nicht einmal versucht haben, sich gegen sie auszusprechen? Der zehnte Auftritt des zweiten Aufzuges deutet geradezu auf das Gegentheil hin. Freilich ist der Charakter des Herrn von Bergk überhaupt etwas eigener Natur. Daß er sich niemals zu Thaten erhebt, und dafür desto mehr in schönen Worten macht, mußte ich bereits hervorheben. Dem Schwiegervater will er das Lächerliche seines Treibens durch Ironie zu verstehen geben, und da dieser, ohne etwas davon zu verstehen, der Mode halber, Münzen sammelt, so wirft er das Geld für werthlose alte Krüge u. s. w. weg. Herr Goltermann steht auf einer Bildungsstufe, daß ihm die Bedeutung des Wortes „Capua" ein böhmisches Dorf ist, man fragt sich also umsonst, wie Bergk glauben kann, daß seine doch etwas sehr feine Ironie dem Anderen verständlich sein und ihn bessern soll. Wir leben da überhaupt in einer etwas eigenthümlichen Gesellschaft. Markhof ist in das Haus Golter-

mann's als Gast aufgenommen, Olga will ihm ihre Hand zum Ehebunde reichen, — nichts Ehrenrühriges liegt gegen ihn vor, — und dennoch verschmäht es Bergk consequent, ihn zu grüßen? Wo ist eine solche Unhöflichkeit möglich, wie wird ein gebildeter Mensch jemals ohne Grund allen Anstand so mit Füßen treten? Nein, wir befinden uns auf der Straße und nicht mehr in einem modernen Gesellschaftssalon .. Goltermann's Sohn Felix gesteht, daß er Olga von Korsakoff liebt. Wenn man aber erwartet, daß sich auch nur eine Szene aus diesem Geständniß ergiebt, so täuscht man sich; ohne auch nur ein Wort über die Sache weiter zu verlieren, resignirt Felix, sobald er hört, daß Jordan und Olga von Korsakoff bereits eins sind, ja er macht nicht einmal einen ernsthaften Versuch, „die Geliebte“ für sich zu gewinnen. Wozu betont denn Hugo Bürger diese Liebe, wenn er gar nicht gewillt ist, sie für sein Drama zu verwerthen? Welch ein lächerlicher Ueberfluß! Eine Thorheit aber hat die andere im Gefolge. Felix bittet seinen Vater, für ihn um Olga's Hand zu werben und Goltermann befindet sich gerade in der Stimmung, für den geliebten Sohn selbst durch die Hölle zu gehen. Dennoch erfüllt er nicht den Wunsch seines Sohnes, sondern setzt umgekehrt alle Himmel in Bewegung, die Ehe Olga's mit dem ihm ganz fremden Jordan in Stand zu bringen, — wahrlich, ein seltsamer Vater! Allerdings hat Hugo Bürger diesmal die Nothwendigkeit eingesehen, solche Absonderlichkeit wenigstens einigermaßen zu rechtfertigen, und das wäre ganz schön, wenn er es nur gut gemacht. Ich glaube aber kaum, daß wirkliche Liebe einen triftigen Grund findet in der Bemerkung Goltermann's, Felix dürfe Olga nicht heirathen, da sie nunmehr reich geworden und die Welt annehmen müsse, er habe sie nur wegen ihres Geldes geheirathet. Das ist ein Grund um eines Grundes willen. Nebenbei, als etwas ganz Selbstverständliches, soll nur bemerkt werden, daß Felix von Jedermann als ein leichtsinniger Bursche bezeichnet wird, im ganzen „Stücke“ aber auch nicht einen thatsächlichen Beweis seines Leichtsinns giebt, jedoch sehr viele Beweise einer gerade entgegengesetzten Gesinnung ....

Soll ich das Facit aus all diesen Schuldenposten ziehen, oder kann ich es dem Leser überlassen, die ganze Höhe dieser Summe zu

berechnen? Nur noch Eins will ich hervorheben, und vielleicht wendet Hugo Bürger das nächste Mal wenigstens auf diesen einen Punkt seine Aufmerksamkeit, arbeitet wenigstens in dieser einen Richtung mit etwas mehr Sorgsamkeit und Fleiß. Gewiß ist es eine Schwierigkeit, den Zuschauer in kurzen wenigen Worten über die Situation klar zu machen, in der sich beim Anfange des Dramas die einzelnen Träger der Handlung zu einander befinden. Im chinesischen Drama ist das ja gewiß ganz einfach. Eine der Persönlichkeiten tritt auf und stellt sich dem Zuschauer mit den passenden Worten vor: „Ich bin der und der, meine Titel und Aemter sind folgende, das und das habe ich gethan und das und das werde ich in diesem Augenblicke thun." Höchst einfach, aber gerade nicht sehr kunstvoll! Von einem modernen deutschen Drama darf man mit Recht etwas geschicktere Darlegung der Situation verlangen, und wenn sich ein moderner deutscher Dramatiker dennoch auf diese Weise mit seinem Publikum abfinden will, so darf ich vielleicht behaupten, daß er in der Technik noch ein blutjunger Anfänger und vom Chinesenthum angekränkelt ist. Schade, daß auch Hugo Bürger für dieses Chinesenthum schwärmt und seine Leute sich Sachen erzählen läßt, die sie längst wissen und wissen müssen. So erhält das Publikum allerdings alles Nothwendige, aber hätte das nicht auf geschicktere Weise gemacht werden können, muß man denn gleich den dramatischen Mechanismus mit allen Rädern offen legen, muß man gleich alles in fingerdicken Farben auftragen? Nur einige Beispiele dieser steifleinenen Kunst, zusammenhangslos neben einander gestellt:

Aus: „Gabriele".

I. Akt. 2. Auftritt. Alberti: Ich muß bereits heute Abend reisen. Oliver: Das wußt' ich nicht. Ein ganzes Jahr hast Du gebangt und gehofft, — nun ist's eingetroffen, Du hast den ersten Preis, bestehend in einer Summe zum Aufenthalte in Italien erhalten — und kannst natürlich nicht die Zeit erwarten, das Geld durchzubringen u. s. w.

I. Akt. 3. Auftritt. Alberti: Du hast allerdings Ursache, mit Deiner Lage zufrieden zu sein. Oliver: Das will ich meinen. — Und wiederum, wenn ich Alles bedenke! Wer mir wohl vor Jahren auf dem Rennplatze oder hinter dem Spieltische zugerufen hätte: „Oliver Lasar, Du wirst einst bei fremden Leuten für Geld arbeiten." Du weißt, wie es kam. — Inmitten der furchtbarsten Handelskrisis starb mein Vater und ich trat seine Erbschaft an.

— Welch eine Erbschaft! Eine Million — Enttäuschungen! Alberti: Ich weiß. Oliver: Glücklicherweise fand ich doch manches Werthvolle, als da sind: gesunde Glieder und etwas — — nennen's wir Energie. — Ich wage mich nach kurzem Studium an eine schwierige technische Arbeit, — sie gelingt. — An eine zweite, noch schwierigere, — sie gelingt wieder. — Anerkennung und Erfolg sind gute Lehrer, und so finde ich mich eines Tages hier als erster Direktor der Arnsdorff'schen Fabriken wieder . . . u. s. w.

II. Aufzug. 6. Auftritt. Martha: Ich bestreite Ihnen das Recht, meine Unvorsichtigkeit noch immer zur Quelle von Selbstvorwürfen zu machen. Oliver: O doch, doch! Ich versprach Ihnen auf jenem Ball bei Arnsdorff, nachdem sich Alberti verabschiedet hatte, Sie nach Hause zu begleiten. Die Ereignisse, die damals auf mich einstürmten, raubten mir fast die Vernunft. Ich eilte davon. Es ist nicht anders, ich vergaß Sie vollständig. Sie aber verließen sich auf mein Wort, Sie suchten mich in den Sälen, an den Ausgängen, schließlich auf der feuchten Straße. Und während Wagen nach Wagen davonrollte, nahm die Natur, zürnend auf die Gleichgültigkeit, welche man der kleinen Sängerin bewies, ihr Geschenk zurück, — an jenem Abend verloren Sie den Wohlklang Ihrer Stimme. . . u. s. w.

Aus: „Auf der Brautfahrt".

I. Aufzug. 2. Auftritt. Frau Delmont: Seit ich Dir mein Wort gegeben, mich niemals um den Haushalt zu kümmern, geht Alles wie am Schnürchen. Aber ich verstehe nie, wie Du das machst. Komm, setz' Dich her, rechnen wir wieder einmal. Marie: Aber Mama — Frau Delmont: Rechnen wir. Ich verlange es, ich will es. Fangen wir von vorn an. Als Dein Vater starb, ergaben die Trümmer seines Vermögens ungefähr 100,000 Thlr. Davon erbte ich die Hälfte, Robert und Du je ein Viertel u. s. w. u. s. w.

Aus: „Gold und Eisen".

I. Aufzug. 3. Auftritt. Jordan: Plaudern wir von unserer Heimath. Erinnern Sie sich noch, wie ich plötzlich vom Dorfe weg nach der Stadt kam? Frau Helbig: O, ich sehe Ihre Mutter noch vor mir, wie sie zu uns in den Laden tritt: Mein Junge, der Karl, geht nach der Stadt studiren. — Studiren, der Schmiedejunge? Und wie sie nun erzählte, der reiche Russe gäbe das Geld dazu, da, Gott verzeihe mir die Sünde, wir glaubten Alle, sie sei übergeschnappt. Jordan: Und doch war die Sache einfach genug. Ich hatte als Junge in der Schmiede meines Vaters eine Verbesserung angebracht. Eines Tages trat ein Herr zu mir herein, der von mir gehört hatte u. s. w. u. s. w.

Diese Proben (ich erwähne nur noch, daß Karl Jordan und seine Wirthin, Frau Helbig, sich das Ebenmitgetheilte um Mitternacht, und zwar, nachdem Jordan schon mindestens drei Wochen

bei der H. wohnt, erzählen) werden genügend beweisen, daß die Bürger'sche Technik auch in den Kleinigkeiten einen recht plumpen Zuschnitt hat und daß der Autor mit Glück versucht, den Mangel an echt dramatischem Talent durch gewissenlose flüchtige Schleuderarbeit in glänzenderes Licht zu stellen.

* * *

Und dennoch gehört dieser Hugo Bürger zu den angesehensten und häufigst dargestellten Dramatikern der Gegenwart, seine „Stücke" werden von den ersten Bühnen aufgeführt und erhalten dadurch schon einen Heiligenschein, eine poetische Glorie, welche das Auge der großen Menge blendet. Vielleicht verschanzt sich Bürger hinter diese Thatsachen und läßt sich in Dichterträume einlullen unter dem süßen Gedanken: Volkes Stimme — Gottes Stimme; Zahlen beweisen, daß ich ein Poet von Gottes Gnaden bin. Nein, Zahlen beweisen am wenigsten dies! Hugo Bürger ist nichts als ein Theatraliker, der hier und da eine Effektszene zu schreiben versteht, aber wir haben gesehen, daß diese Effektszenen ganz erlogener Natur sind, daß sie weder auf Wahrheit des Gefühls noch auf Wahrheit der Charaktere beruhen; er zündet ein Feuer an, das scheint, aber nicht wärmt. Eine bedeutende Schauspielerin jedoch, ein tiefempfindender Künstler weiß auch in solchen Szenen eine wahre Thräne zu vergießen, Laute einer echten Herzenssprache auszustoßen und damit bin ich an der Quelle der Bürger'schen Erfolge angekommen. Seine Dramen sind Schauspieldramen, dem und dem auf den Leib zugeschnitten, auf dessen und dessen Fähigkeiten berechnet. Da giebt es einen bedeutenden Darsteller von Bonvivants und eleganten Lebemännern, und die zeitgenössische Bühne zeigt gerade sehr viele Künstler, welche sich auf diesem Gebiete mehr oder weniger auszeichnen. Hugo Bürger schreibt also eine Bonvivantrolle, d. h. er nimmt so und so viel Einzelzüge aus allen derartigen Rollen, die er gelesen und gesehen hat, — tausend kleine bunte Steinchen, die er mosaikartig zusammensetzt; leider geschieht dabei regelmäßig, daß diese Steinchen in grenzenlosen Wirrwarr kommen und daß statt einer einheitlichen schönen Menschenfigur ein ungeheuerliches Fabelwesen zu Stande kommt, welches die Hände am Kopf, an Stelle

der Ohren ein paar Füße und die Schenkel am Halse hat. So präsentiren sich die Charaktere dem Leser und einsichtigen Kritiker Bürger'scher Dramen. Auf dem Theater jedoch sieht man nur den klugen Schauspieler, der die Einzelheiten interessant wiederzugeben weiß, der durch seine brillante Darstellung die Widersprüche vergessen läßt, sie hier und da sogar verwischt, oder ein nacktes Gerippe mit Fleisch und Bein umkleidet. Und wieder muß da der Finger auf eine Wunde gelegt werden, an welcher das moderne Theater noch immer leidet, — das schauspielerische Virtuosenthum. Der Mime ist der Herrscher, der Dichter, — pah, welch ein Wort! — der Skribent sein Leibschneider, der ihm Stücke zupaßt; nicht als ob Dichter und Schauspieler Hand in Hand gingen, — dieses ersehnte Ziel, wann werden wir es erreichen? — nein, die denkbar absurdesten Dinge, das trivialste Zeug ist den Virtuosen am willkommensten, um ihre Kunst daran zu beweisen. Die Charakterzeichnung, welche in den allerblassesten und verwaschensten Umrissen hingeworfen, bietet dem Schauspieler die reichste Gelegenheit, selbstschöpferisch, der eigenen Subjektivität gehorchend, vorzugehen, — der darstellende Künstler übernimmt die Pflichten des Dichters, der Darsteller wird bewundert, — „sein" Dichter vergessen. Die schauspielerische Kunst lockt das Publikum ins Theater, nicht die dichterische. Wer aber will den thörichten unsinnigen Werken, in denen unsere Virtuosen auf Gastspielreisen oft aufzutreten belieben, irgend welchen literarischen Werth zuerkennen? Und wie anders, als durch diese Ueberherrschaft der darstellenden Kunst, ist es zu erklären, daß selbst ein so abgeschmackter Dilettantismus, wie das Henle'sche „Lustspiel" „Durch die Intendanz" über alle Bühnen und nicht ohne Erfolg gehen kann; nicht die gutherzige Verfasserin, nein, die Darstellerin der „Hedwig" trägt den Erfolg und seine Ehren davon.

Und nicht anders ist es bei Hugo Bürger. Sein Ruhm beruht auf der Schauspielkunst, die man an seine Werke verschwendet, der Schimmer, von ihr ausgehend, läßt die nackten Blößen des Autors bei dem vom Augenblicke hingerissenen Theaterpublikum vergessen! Daher trägt Hugo Bürger in den Theatern der Hauptstädte, wo er sich auf bedeutsame Darsteller stützen kann, allerdings Erfolge davon, — Kassenerfolge! — an kleinen Provinzialbühnen ist er fast

unbekannt. Ich selbst habe an mir die Erfahrung gemacht, daß ich im Berliner Schauspielhause immerhin interessirt ein Bürger'sches „Stück" ansehen konnte, während ich an kleinen Theatern von der tödtlichsten Langeweile gequält wurde! Und ich möchte die Schauspieler sehen, die ein wirklich bedeutsames Drama umbringen können! Theaterstücke ja, — aber kein Drama!

Werke, welche, wie die Bürger'schen, aller Wahrheit und Möglichkeit entbehren, welche die größten Widersprüche enthalten, und einer vernünftigen Handlung ebenso baar sind, wie einer vernünftigen Charakteristik, welche jene unleidlichen Fehler enthalten, wie ich sie auf den vorliegenden Blättern nachgewiesen, können auf literarischen Werth keinen Anspruch mehr erheben. Wer alles wahrhaft dramatische Wesen so ans Kreuz schlägt, um einen augenblicklichen Scheinerfolg, einen bloßen Knalleffekt zu erzielen, — der hat kein Recht auf Anerkennung der Kritik und Anerkennung der Vernünftigen! Und ein Theater, als dessen berufenste Vertreter Leute, wie Hugo Bürger und Franz von Schönthan sich aufspielen können, hat kein Recht auf literarische Bedeutung mehr, hat kein Recht, sich eine Fortsetzung der Bühne Lessing's, Schiller's und Kleist's zu nennen. Das heutige Amusements-Theater ist eine Mittelgattung zwischen Cirkus, Schaubude und Literatur-Theater, es hat keinen höheren Zweck als jene, gleichwohl annectirt es sich den Schauplatz von diesem und damit den Schein einer würdigeren Existenz. Das muß enden!

Unsere Bühne muß von dem theatralischen Scheinwesen befreit und dem wahren Drama, den echt dramatischen Leidenschaften und Gefühlen zurückerobert werden und sie wird zurückerobert werden, und die Alten und Jungen, welche dieses Ziel erstreben, welche die Fahne nach ihm richten, werden siegen, trotz der Opposition, die sich heute in der Kritikerzunft vom Alltagsschlage, in dem Conservativismus der Literatur und der Trivialität wüthend erhebt.

Ein Lyriker à la mode.

Die Nerven unserer Zeitgenossen sind ein wenig abgespannt und schlaff geworden, — Predigten, Mahnungen, Drohungen erschüttern sie nur noch, wenn sie dröhnen wie die Posaune des Weltgerichts. Eindrucksvoller aber ist ein anderer Klang, der schrille Klang der Zahlen. Deshalb will ich Zahlen für mich sprechen lassen, wenn ich behaupte, daß der Fluthschwall lyrischer Dichtung, der sich Jahr für Jahr über uns ergießt, größere Gefahren mit sich wälzt für die Kulturentwicklung unsres Volkes, als sich die Weisheit kritischer Philister träumen läßt. Also! Im Literaturjahre 1881 erschienen über achtzig neue Sammlungen von Gedichten, sodann weit über dreißig Gedichtbücher in neuer Ausgabe oder Auflage, gegen zwanzig Uebersetzungswerke und außerdem etwa zehn Anthologien, das heißt, im Ganzen fast 150 Bücher, mit Tausenden von nichts als Liedern angefüllt. Aber es hat den Anschein, als ob selbst diese Tausende nicht den Hunger des Publikums nach Empfindungsreizen zu sättigen vermöchten, denn es existirt ferner ein halbes Dutzend poetischer Zeitschriften, das uns alle Monate mit einer Segensfülle von fünf Dekaden Sonetten, Romanzen und anderen Wasserschößlingen überschüttet und einige vierzig Familienblätter rechnen es sich ebenfalls zur Ehre, ihren Spalten dann und wann den Charakter von Cisternen zu verleihen. Was Wunder, daß um die Preise, welche bei Gelegenheit des Calderon-Jubiläums für die besten Gedichte zu Ehren des großen Spaniers ausgeschrieben waren, sich 160 Deutsche beworben haben, während Spanien selbst nur neununddreißig Dichter stellte und Frankreich, wenn ich nicht irre, einunddreißig.

Diese Massenproduktion müßte Bedenken erregen auch dann, wenn wir es mit lauter Meisterschöpfungen zu thun hätten, weil selbst des Guten zu viel geschehen kann, in Wirklichkeit jedoch stehen wir einer Sündfluth todter Mittelmäßigkeit gegenüber. Das hat ein anderes Preisausschreiben an den Tag gebracht. Eine Aufforderung nämlich der „Deutschen Zeitung" in Wien, ein Lied zu schreiben, das den für die Wahrung ihres Deutschthums kämpfenden Oesterreichern zur Volkshymne werden könnte, eine Aufforderung also, die mancherlei Unkenntniß verräth, von poetischem Schaffen sowohl, wie von der Natur des Volksgeistes, hat gleichwohl nicht mehr und nicht weniger als 1500 Gedichte ins Leben gerufen. Und von diesen 1500 wurden drei für preiswürdig erkannt, welche, sobald sie veröffentlicht erschienen, von der gesammten Kritik fast einstimmig als Erzeugnisse dilettantischer Mache verurtheilt sind. Nun mag es zugegeben werden, daß unter den nichtgekrönten Liedern dieses oder jenes die gekrönten weit überragte, aber die Mehrzahl muß ohne Zweifel, — die geachteten Namen der Preisrichter lassen wohl das Zugeständniß eines Fehlers, aber nicht einer völligen Verkehrtheit zu, — noch unter das Niveau der auserwählten eingeordnet werden. Ein maßloses Ueberwuchern von Mittelmäßigkeit und Dilettantismus läßt sich demnach schwerlich läugnen, ebensowenig die Gefahr, welche jede einseitige Ueberwucherung zur Folge hat, es fragt sich nur, was die Gefahr in diesem Falle bedeutet. Unmittelbar ist es zunächst die Literatur, die Poesie, welche zu leiden hat. Allerdings kann der Unterschied zwischen wahrer und dilettantischer Poesie nicht durch eine Gleichung bestimmt, nicht wie an einem Skelett demonstrirt werden, denn das, was metrische Zeilen zu einem Gedicht macht, dieses innerste Sein der Poesie, steht über dem Erkennen, — wohl aber giebt es einzelne Eigenschaften, welche jedem Kunstwerk unerläßlich sind. Das sind Wahrheit der Empfindung, innige Verschmelzung von Form und Inhalt und eigenartige Persönlichkeit; Mangel an einer dieser Eigenschaften charakterisirt den Dilettanten. Dilettantisch ist also der Mangel an Farbe und Plastik, der Mangel an reinem, in Form aufgelösten Gefühl und der Mangel an bestimmten eigenen Zügen, dilettantisch ist die blos auf äußerliche Glätte gerichtete Sorgfalt, die Phrase, die versifizirte Prosa, dilettantisch endlich ist es, wenn die Phantasie den

Dichter beherrscht und dieser nicht die Phantasie, wenn es scheint, als ob das Räderwerk der Einbildungskraft verletzt sei und nun herumschnurre ohne Weisung und Ziel. Verschwommenheit und Unsinn ist die Folge. Trotz alledem, nicht jeder Dilettantismus ist verwerflich; wenn er anspruchslos sich darauf beschränkt, seinen Gefühlen eine dichterische Form zu geben, um desto tiefer in das Wesen unserer Meister eindringen zu können, wenn er sich einfach kundgiebt als Begeisterung für die Kunst, ohne Sucht nach Oeffentlichkeit, wenn er sich des Abstandes bewußt bleibt, der zwischen dem Dichtenkönnen und dem Dichtenmüssen waltet, so mag er nicht nur geduldet, sondern auch gepflegt werden, als eine Schule guten Geschmacks und ästhetischer Bildung. Ganz anders jedoch, sobald der Dilettantismus sich in die Literatur eindrängt und dort als literarische Mittelmäßigkeit pilzartig Fäulniß bringt und Verschwammung. Dann wird das Publikum mit leerem Geklingel betäubt, seine Empfindungen für das Echte und Große schwächen sich, jedes edlere, männliche, strebende Gemüth wendet sich erschreckt ab von einer Lyrik, die allen Schwunges, aller Tiefe, aller Gedanken zu entbehren scheint und die Dichter selbst, welche die Menge dem Banne der Nichtse verfallen sehen, welche nirgend ein reines Verständniß finden, überall aber Kälte und Selbstzufriedenheit, erlahmen im Innersten ihrer Seele. Und wie in die Lyrik schleicht sich auch in die übrigen Gebiete der Poesie die Mittelmäßigkeit zerstörend ein und so bildet sich dann eine Literatur, wie die der Gegenwart, — zahlloses Unkraut, wenig Weizen. Aber die Literatur trägt nicht allein den Schaden davon; ganz eng mit ihren Geschicken ist das Schicksal unsrer geistigen Kultur überhaupt verknüpft. Jedermann sieht und empfindet es, in welchem Umfang die große Strömung der Poesie am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts unsre Sprache und mit ihr das nationale Denken selbst und endlich auch das nationale Leben umgestaltet hat, — zum Besseren; niemand darf es sich daher verhehlen, daß diese Poesie und Literatur, selbst auseinanderfallend oder sich verknöchernd, auch den allmählichen Niedergang aller anderen Errungenschaften der Nation zur Folge haben würde. Unsre Presse hat freilich in ihrer Allgemeinheit wenig Sinn und Feingefühl für die Thatsachen des geistigen Lebens, — auf jedes Unglück, mag es

noch so gleichgültig für die Erweiterung unseres Erkennens sein, verschwendet sie Spalte um Spalte, während die wichtigsten Kulturerscheinungen sich mit einem Winkelchen begnügen müssen und für ihre tieferen Unterströmungen gar kein Raum vorhanden ist, — aber gleichwohl wage ich das Paradoxon, daß eine Ueberwucherung des literarischen Dilettantismus unser inneres und damit allgemach auch unser äußeres nationales Leben mehr vergiften wird und tiefer zerstören, als irgend eine politische oder sociale Parteirichtung. Letztere mögen noch so übel wirken, sie erzeugen doch stets eine Gegenströmung, weil sie unverkennbar wirken, der mehr verborgen fließende Strom der Mittelmäßigkeit aber erzeugt aus sich jenen kindisch anmaßenden und todten formalistischen Geist, von dem Taine in seinem „Entstehen und Werden (Origines) des zeitgenössischen Frankreichs" behauptet, daß er als Folge der literarischen Verknöcherung den Niedergang des französischen Geistes verschuldet habe.

* * *

Wie sehr jener Dilettantismus bereits heute den Geschmack unterhöhlt hat, das beweist ein Umstand, welcher mich geradezu erschreckt hat: die Gedichte von Albert Träger haben in diesem Jahre die fünfzehnte Auflage erlebt, — Gedichte, Lyrik die fünfzehnte Auflage! In grünem Einband liegt das Buch vor mir, leuchtend von einem zarten Goldüberzuge, aber, — schade um die Ausstattung — niemals habe ich es so sehr empfunden, welchen geisteslähmenden Einfluß die literarische Mittelmäßigkeit ausüben muß, welche Gefahren sie in sich birgt, welche Wüstenluft ihre Produktionen athmen, niemals so, wie bei der Lektüre dieser Gedichte. Wehe dem Menschen, der in diesem Phrasenschwulst, in diesen hohlen Affektationen sich heimisch fühlt, den bei diesem Reimgeklingel, bei diesem ewigen Einerlei nicht eine wilde Lust erfaßt nach frischer Ursprünglichkeit und innerlichem Feuer. Und doch giebt es Literarhistoriker, welche Träger als einen sinnigen, gemüth- und gluthvollen Lyriker anempfehlen. Aber ich will es beweisen, daß Träger nichts mehr und nichts weniger ist, als der Typus jener kläglichen Afterdichter, von denen ich oben gesprochen habe, jener Afterdichter, welche in den Anfängen einer Literatur geduldet werden mögen, die aber

schädlich, widerlich erscheinen in einer Zeit, welche eine große Literaturentwicklung bereits hinter sich hat. Der Dilettantismus als Mode, das ist ein Rückfall in die Kindlichkeit, welchen wenigstens die Kritik nicht mitmachen, dem sie mit allen Pulvern der Mahnung, mit allen Essenzen der Aesthetik und mit der Sonde der Satire entgegenwirken soll. Als Mode sage ich, sowohl um der fünfzehn Auflagen willen wie um der großen Schaar, die mit Träger eines Weges wandelt; die Schaar ist zu groß, um namentlich vorgeführt zu werden, aber man wird ihre Glieder erkennen, wenn ich einen der Führer schildere.... Das erste, was mir auffiel, als ich Herrn Träger näher kennen lernte, das war der unabänderliche, immer gleichklapprige, jämmerlich jammernde Jambentrab seiner poetischen Rosinante. Tripp trapp, tripp, trapp, tripp, trapp — „Mein Kind, nicht unter kaltem Stein“, „Durch jedes arme Menschenleben“, „Die Sage geht, daß tief im Walde“, „Aus brudermörderischem Kampfe“ u. s. w. u. s. w. Meine Empfindung erwies sich als sehr begründet, als ich den Formenreichthum Trägers näher untersuchte. Das Buch umfaßt nämlich 208 Gedichte und von diesen 208 erfreuen sich nicht mehr als fünfzehn des trochäischen Rhythmus, siebenzehn galoppiren daktylisch oder anapästisch — und die 176 übrigen huldigen dem Jambus, einem so glatten, regelmäßigen Jambus, daß Rokokogärten gegen ihn als wirre Wildniß erscheinen würden. Gewiß, der Jambus ist das biegsamste und deshalb das bevorzugte Versmaß unsrer Poesie, aber es macht mich doch bedenklich, wenn die Empfindungen eines Lyrikers so selten aus dem alltäglichen Takt herausspringen, daß er sie unter sieben Fällen sechsmal an derselben Schnur herunterleiern kann. Goethe, — ich führe denselben hier nur als Typus eines wahren Lyrikers dem eines unwahren gegenüber an, — hat unter den ersten 208 seiner Gedichte (die Elegien abgerechnet) nicht fünfzehn trochäische Formen, sondern siebenundsechzig, nicht siebzehn anapästische oder daktylische, sondern einundsiebzig und statt 176 jambische deren nur siebzig. Das ist ein Unterschied und offenbar kein zufälliger. Hinzufügen will ich noch, daß unter der ganzen großen Zahl Träger'scher Poeme sich kein einziges in freierer, reimloser Form befindet, wohl aber zähle ich achtzehn Sonette. Auch das ist charakteristisch, denn es weist auf einen Mangel an kräftigen

Gedanken, an lebendiger Gluth, an starken Empfindungen hin, es bezeugt, daß der Poet bewußt oder unbewußt das Bedürfniß in sich fühlt, seinen fadenscheinigen Stoffen durch Aufbügeln mit blendendem Klingklang einen Schein von Neuheit und Glanz zu geben. Und wirklich, der Armuth an Formen entspricht die Armuth an Stoffen und die Plattheit der Stoffe. Im Grunde genommen finde ich nur zwei Arten, nämlich Leitartikelpoesien und sentimentalen Gewohnheitstratsch; letzterer läßt sich unter die bekannten Gruppen „Liebe" (d. h. schattenhafte Empfindelei und Spielerei), „Freundschaft" (desgleichen), „An die Armen" (desgleichen), „Wanderlieder" (d. h. Abschied von der Mühle, Handwerksgesellenlust u. s. w., getreu nach beliebten Mustern) restlos vertheilen. Von der Verlogenheit der Gefühle, die in all diesen Reimereien waltet, soll nur ein, weil kleines Liedchen (oder Liedlein; Lied klingt derartigem Zeug gegenüber viel zu würdig) Zeugniß ablegen:

Ihr Sternlein, hoch am Himmelszelt,
Ihr schaut ja auf die ganze Welt,
Sah keines mein verrathnes Lieb,
Weiß keines, wo die Aermste blieb.

Ihr Sternlein, die ihr tröstend scheint,
Wo still ein Herz verlassen weint,
Sah keines ihre Wange blaß,
Ihr Auge, das von Thränen naß.

Ihr Sternlein geht ja auf und ab,
Saht ihr vielleicht ein frisches Grab?
O, zeiget mir die Stelle an,
Daß dort auch ich mich betten kann.

Heiliger Siegwart! Wer hätte denken mögen, daß hundert Jahre nach deinem seligen Hungertode noch ein vernünftiger Mensch derartig winseln könnte; wen übermannt nicht die Rührung, wenn er von dem „verrathnen, ärmsten Lieb" hört, das ohne Zweifel durchgegangen und nicht mehr polizeilich zu ermitteln ist, denn die „Sternlein" sollen nachsehn, „wo die Aermste blieb", ob sie blaß und naß verlassen irgendwo weint, oder ob sie schon im „frischen Grabe" liegt. Lieber Poet, Sie wissen, daß Ihnen die Sternlein nichts antworten werden, Sie haben daher gut erklären, „daß dort auch

ich mich betten kann". In diesen, wie in fast allen sentimentalen Gedichten Trägers herrscht jene Anempfindung, welche jeder Selbstständigkeit, jedes eigenen Lebens bar ist und welche zum tausendsten Mal die Volks- und Kunstlyrik der Vergangenheit wiederkäut, anstatt aus den Impulsen der eigenen Seele und der Zeit heraus zu schaffen. Nicht blos für den Roman, nicht blos für das Drama gilt die Forderung nach einer Kunst, welche Aktualität und modernen Geist athmet, auch in der Lyrik wirkt es allgemach betäubend, wenn man ein halbes Jahrhundert, nachdem Wilhelm Müller in diesem Tone gesungen, noch immer als Novität Verse vorgesetzt erhält, wie:

„Schon wieder hab' ich mein Bündel geschnürt,
Du giebst mir, mein Schatz, das Geleite, ..."

oder „Leb wohl, leb wohl! Der Mühlbach rauscht", wenn man stets von neuem Geibel und Uhland in Varianten liest, wie „Durch manchen Wald noch werd' ich schweifen, am Hut des Blattes grüne Zier, Noch manchen . . . . . ." und „Siehst Du ein Herz in Liebe glühn, o, lieb es treulich wieder", oder Tieck zu hören glaubt, sobald es wieder einmal heißt „Wunderbare Sommernacht, deine Zauber lasse walten", oder auch Freiligrath in Gedichten wie „Ohne Cruzifix", „Der Spitzenhändler", „Des Armen Kind" auferstehen sieht. Aber ich habe als Zeichen des Dilettantismus nicht nur die Unwahrheit der Empfindung, nicht nur das Anempfindeln (als Mangel an eigenartiger Persönlichkeit), nicht nur die Hohlheit der Form hingestellt, als ebenso trostlos und der Mittelmäßigkeit eigen nannte ich die Verschwommenheit des Ausdrucks und das Durchgehen der Phantasie mit dem Verstande.

* * *

Beides tritt am meisten zu Tage in der Bilderpracht, welche Träger entwickelt und ich will daher einige Proben aus dem reichen Album, das er uns in dieser Hinsicht darbietet, mittheilen und die eine oder andere näher beleuchten.

In dem Gedichte „Glühende Asche" heißt es:

„Das Leben ließ mein Herz erkalten,
Nur in der Asche glimmt die Gluth,
Wo still in seinen tiefsten Falten
Dein heilig Bild begraben ruht."

Jedes Wort dieser Zeilen ist ein leuchtender Funke genialen Aftersinns. Ein erkaltendes Herz, dessen Gluth nur noch in der Asche glimmt, in dessen Falten aber ein heilig Bild still begraben ruht, — ich wollte, ich wäre ein Maler, um das malen zu können. Zunächst das begrabene Bild, — wie das Jeden anheimeln muß, der die Bilder der Geliebten zu begraben pflegt, ein Anderer kann sich freilich nichts Schwungvolles genug dabei denken, — dann die höchst nothwendige Versicherung, daß dies begrabene Bild sich still verhält, wer unter uns wüßte denn nicht, wie begrabene Bilder sonst zu rumoren wissen, ferner die Bemerkung von den tiefsten Falten und schließlich das alles sagende „Wo", das nur die kleine Unklarheit aufkommen läßt, worauf es sich eigentlich bezieht. Nehme ich an, daß es auf Gluth oder Asche zielt, so würden die folgenden Verse bedeuten „das heilige Bild ruht in seinen eigenen tiefsten Falten begraben", nehme ich an auf Herz, so weiß ich nicht, wie das Bild in den Falten des Herzens liegen soll, ohne von den glimmenden Funken angesengt zu werden. Aber beim Himmel, lieber Leser, Du hast vielleicht mehr Zeit als ich, Dich durch ein solches Irrsal hindurchzuarbeiten, versuchs und theile mir die Lösung mit.

In einem anderen Liedel preist Herr Träger das Schneeglöckchen als „Märzenblume, wie ein Banner auf dem Tische aufgepflanzt"; ein auf dem Tische aufgepflanztes Banner in Gestalt eines Schneeglöckchens, — diese Macht der poetischen Anschauung wirkt mehr als großartig, sie wirkt zermalmend. Und doch, sie kann noch übertrumpft werden, freilich nur von Träger selbst. Auf Seite 211 erscheint nämlich eine „Thräne, die still im Herzen verblutet". Eine Thräne, die im Herzen verblutet, ist gewiß eine Rarität, wunderbarer jedoch ist es, daß sie still und nicht laut verblutet. Verzeihen Sie, lieber Herr Träger, aber ich komme allmählich zu der Ansicht, daß Sie mit Ihrem ewigen „still", „leise" und ähnlichen Wörtchen gar nicht andeuten wollen, eine Thräne könne allenfalls auch laut verbluten oder ein Bild auch lärmend begraben ruhen,

sondern nur den Vers ausflicken möchten. Unter uns gesagt, ich hätte mir derartige Nothbehelfe allenfalls noch in der zweiten Auflage Ihrer Gedichte gefallen lassen, aber in der fünfzehnten, das ist etwas viel verlangt, besonders seitens eines Poeten, der als formgewandt gerühmt wird.

Aber weiter, weiter!

„Das Leben winkt, genieße ohne Rast,
Was Du versäumst, beut es Dir niemals wieder,
Wenn Du Dich selber einst verloren hast,
Dann setze trauernd Dich auf Gräbern nieder.“

So heißt es auf Seite 63 der Gedichte, und ich weiß nicht, was mehr zu bewundern ist, die Fertigkeit, zwei Sätze wie „Das Leben winkt“ und „Wenn Du Dich selber“, die gar nichts miteinander zu thun haben, ohne weiteres in einer Strophe aneinanderzuhängen, oder die köstliche Vorstellung, daß jemand sich selbst verlieren und dann doch auf Gräbern niedersitzen könne. Wohlgemerkt, auf Gräbern, der bloße Singular genügt Herrn Träger nicht, er bedarf einer breiteren Unterlage.

Nicht minder genial ist das Bild, das dem Dichter auf Seite 100 aus der Feder schlüpft, dort weiß er eine unschuldige Zeitung nicht anders zu kennzeichnen, als durch „ein welkes (!) Blatt, vom Tagessturm auf meinen Tisch geweht“. Beim Himmel, was seid ihr alle für Stümper gewesen, ihr Marinisten und Gongoristen, gegen Albert Träger! Gleich auf Seite 101 geht's in diesem Stile weiter!

„Und jener Lenz, dem jede Mannesfaust
Bewehrt von heil'gem Zorn, entgegenbebt.“

Ein Lenz, dem die Fäuste entgegenbebten und nicht die Herzen, das wird ein schöner Lenz gewesen sein. Aus dem halb kindischen Liede „Hinaus!“, wo der Dichter seiner Geliebten gegenüber aufflammt wie ein Bündel Stroh, braucht man kaum ein einzelnes Bild herauszuheben, das ganze Ding ist ein sinnloses, zweckloses, unmögliches Bild. In der ersten Strophe versichert der Poet seiner Geliebten, daß er schwer bei ihr gelitten, ungesehn von ihr, doch sei der Friede jetzt erstritten und er bete nur noch einmal still vor ihrem Bilde, um sich dann schweigend in Erz zu hüllen und mit

der Liebe Demantschilde das verwundete Herz zu bedecken. Ob ein Demantschild für eine Wunde gerade das beste Pflaster ist, das mögen die Aerzte entscheiden. Die zweite Strophe giebt uns hoffentlich Aufschluß, weshalb sich Träger eigentlich in Erz gehüllt hat. Richtig! Da heißt es „Hinaus zum Ringen und zum Schaffen!" Leider jedoch erfahren wir sonst nichts; gegen wen, aus welchem Grunde gekämpft werden soll (das „Schaffen" ist wohl nur des Reimes auf „Waffen" wegen da —), das mag sich jeder selbst ausdenken. Einen Augenblick scheint es, als ob Träger die Geliebte erstreiten wolle, denn er ruft: „Ich schwinge ja für Dich mein Schwert", aber gleich darauf sagt er:

„Kann ich Dich selbst auch nicht erringen,
Ich kämpfe Deiner werth zu sein."

Also nicht! Die dritte Strophe versichert uns, daß die Geliebte die Sonne, der Liebende ein Aar sei, daß die feuchten Wangen des Aares schon trocknen und es nun mit dem „träumerischen Minnen vorbei sei", denn

„Meine Liebe sei die That,
Ohnmächtig ist der Thränen Rinnen,
Mein Blut tränkt fortan meine Saat."

Das klingt etwas wild, etwas schaurig, aber ohne Sorge, es ist nicht allzu ernst gemeint. Gleich darauf merkt man, daß es mit der Minne doch nicht so ganz vorbei ist, da in der vierten Strophe verkündigt wird:

„Doch lagre, müd vom wilden Streiten,
Am Abend ich in Busch und Ried,
Dann greif' ich in der Laute Saiten . . ."

und singe Dir ein Lied voll Liebe und Treue. Die fünfte und sechste Strophe schließen sodann: „Und so im Streiten und im Singen hab ich mein Leben Dir geweiht", Du aber sage, wenn ich einst mit Beute und lorbeerumkränzt heimkehre, „die Welt dankt diesen Helden mir"; sollte ich jedoch fallen, so beuge Dich zum Schlachtfeld nieder, bis Du meine Leiche entdeckt und bringe dies Herz zur Ruh, das ruhlos Dir geschlagen."

Ein größeres Geschwafel ist mir selten vorgekommen, der Kopf

wird einem wirr, wenn man sich in das Verhältniß zwischen dem Dichter und seiner Geliebten hineinleben, sich über diesen Kampf (der Ausdruck „im Busche lagern" soll doch nicht etwa auf Buschklepperei hindeuten —), seine Gründe, sein Ziel klar werden, dieses Netz von Widersprüchen und Faseleien entwirren will. Und einen ähnlichen Wirrwarr bilden eine Reihe von anderen Gedichten, ich nenne nur „Ein Albumblatt", „Eine Sommernacht", „Zu früh". Um nicht weitschweifig zu werden, führe ich die folgenden Tropen und Gleichnisse ohne längere Zusätze einfach an, so wie sie im Treibhaus, will sagen im Treibhirn, unsres Dichters aufgeschossen sind. Auf Seite 96 ruht

> „Gebettet unten eines Dichters Leiche,
> Vom Blätterrauschen in den Schlaf gewiegt."

Eine Leiche in den Schlaf gewiegt! Auf Seite 109 prangt „unsres Glückes keusche Wiege". Auf Seite 141:

> „Die (übrigens welke) Lilie harrt der stillen Nacht,
> Die duft'gen Klagen ihrem Schoos zu weihen."

Auf Seite 142 ist die Geliebte das „Bild der bleichen Lilie", statt umgekehrt die Lilie das Bild der Geliebten.

Auf Seite 259 bricht geradezu der Bilderwahnwitz aus:

> „Das ist ein Schmerz, der glühend tropft,
> Zähneknirschend mit verhalt'nem Grollen,
> An jede Thüre mahnend klopft, —
> Doch bald wird er wie Donner rollen."

Ein glühend tropfender Schmerz, der zähneknirschend an die Thüren klopft, demnächst aber wie Donner rollen wird, — lieber Gott, das ist zu viel, zu viel.

Und nun auf Seite 266 heißt es gar:

> „Jetzt schreit zum Himmel unsre Noth,
> Sie triebe Lämmer aus den Horden."

Eine Noth, die als äußerstes Lämmer aus den Horden (steht wegen des Reims auf „Norden" anstatt Hürden oder Heerden, — solch kleiner Unsinn kommt bei Träger gar nicht in Betracht —) treibt, und doch himmelschreiend sein soll, — ich weiß nicht, der Schrei eines zehnjährigen Buben bekommt das auch fertig.

Auf Seite 341 spricht der Poet von einem „Herzen, das, bis zum Zerspringen schwer, ans Kreuz“ geschlagen worden.

Auf Seite 310:

„Der Kranz der Freiheit ist der höchste Orden.“

Auf Seite 312:

„Das Schlachtfeld (war) Dein Katheder.“

Geschmackvoll, sehr geschmackvoll!

Auf Seite 316:

„Und häuft Ihr Schätze mit großmüth'ger Hand,
Ob opferdurstig Steine selbst entbrannten —“

Das soll auf die Nationalsammlung für Freiligrath gehen, zu der also auch Steine, opferdurstig entbrannt, beigesteuert haben!

Auf Seite 321:

„Nimmer zwingen wir die Völker mehr zurück zur alten Frohne,
Und das heil'ge Oel vertrocknet, das gekittet unsre Krone;
Soll zum welken Dornenreisig nicht der stolze Reif erblinden —“

Ein Oel, mit dem man kittet, ein Kronenreif, der, wenn er erblindet (rostet) zum welken Dornenreisig wird, — das halte aus, wer kann, ich lese nicht weiter.

Zwischen dieser Verwilderung und dem Blödsinn, der die Redaktionen poetischer Blätter überfluthet, ist schon kaum ein Unterschied mehr zu erkennen, oder ist nicht die nothwendige Nachkommenschaft solcher Gedankenlosigkeiten, wie ich sie mitgetheilt, folgende Stilblüthe dilettantischer Raserei, welche mir selbst dereinst aus der ehrenwerthen Stadt Mettmann zuging und die ich im Briefkasten der „Deutschen Monatsblätter“ veröffentlicht habe?

Sie wissen es Alle nicht.

Ich dichtet viel traurige Lieder,
Nun zogen sie fort über Meer,
Ein Jahr, und da kamen sie wieder,
Doch traurig nicht fand ich sie mehr.

Da fragte ich klagend die Sterne,
Die sehn in das fernste Land,
Sie hätten's gesagt mir so gerne, —
Es war ihnen unbekannt.

Da fragt ich die Blumen voll Schmerzen,
Die blickten verwundert mich an.
Nun will ich zum eigenen Herzen,
Ob das mir's nicht sagen kann.

Das Herze war nahe am Brechen,
Es blickte mir starr ins Gesicht.
Da schluchzt ich, kaum konnte ich sprechen, —
Sie wissen es alle nicht.

* * *

Die Phantasie jedoch scheint nicht allein bei Träger ein wenig in Unordnung gerathen zu sein, mit seinen Gefühlen und Gedanken ist es nicht besser bestellt. Einzelne Merkwürdigkeiten nach dieser Seite hin habe ich bereits im Vorigen für den Leser aufgespießt, ich will nun die Reihe etwas vollständiger machen. Auf Seite 71 giebt Herr Träger allen Leidenden und Bedrückten folgenden Trost:

„Halt aus: es ist kein Mensch so arm,
Daß er nicht endlich sterben könnte"

und zwar als Schlußpointe des Gedichtes: „Einst wirst Du schlummern". Wahr ist die Bemerkung, so wahr, daß sie noch Niemand in Zweifel gezogen, tröstend ist sie vielleicht, aber unglaublich trostlos ist es, daß ein Mensch auf einer solchen nichtssagenden Trivialität ein Gedicht aufzubauen wagt. Um den beliebten Reim „warm" auf „arm" herauszupressen, werden Seume's Gedichte auf Seite 97 als „innig, zart und warm" gepriesen; der Verfasser des Mithridates und des Spaziergangs nach Syrakus — zart, warm, innig, — Gott behüte uns, wenn Träger einmal auf den Gedanken kommt, eine Literaturgeschichte zu schreiben! Lessing als gluthvoller Liebessänger, Goethe als prophetisch düstrer Ascet, Schiller als sinniger Anakreontiker, — das dürften noch die verständigsten Ergebnisse anwaltlich-lyrisch-volksvertreterlicher Forschung sein. Eine Seite vorher erfreut uns übrigens auch der Dichter durch ein wahrhaft anheimelndes Wortgewirr, dessen grammatikalischen Zusammenhang zu errathen ich dem Leser gern überlasse. Es heißt da nämlich wörtlich:

„Daß Deinem Schlummer nicht die Ruhe fehle,
Die stets geflohen Deines Lebens Pein,
Ließ Deiner Freundin zarte Dichterseele
Der Eiche Zweige schatten Deinen Stein."

In einem Gedichte an Ernst Keil, worin er diesen als „Vater seiner Lieder" bezeichnet, als ob nicht eine ganze Reihe von Vätern dies jus paternitatis für sich in Anspruch nehmen könnten, wenn es ihnen nur der Mühe werth wäre, versichert uns der Poet:

> „Nie hab' ich auf dem schwanksten Steg
> Mich rückwärts umgesehen."

und glaubt damit etwas recht Kerniges vorgebracht zu haben. Aber, lieber Herr, auf schwanksten Stegen sieht sich auch der größte Dummkopf nicht so leicht um, denn es geht eben schlecht; Sie wollten sagen, nie habe ich mich gescheut, Dir selbst auf den schwanksten Steg zu folgen, das ist jedoch etwas ganz Anderes.

Eine prachtvolle Blüthe jenes Unsinns, der in gewissen Sammlungen aufgespeichert wird, wie in den „Leierklänge aus Deutschlands Musenkasten" u. a. m., bildet die letzte Strophe des überaus anregenden Gedichtes „Die holden Rosen sind dahin", und es thut ihr keinen Eintrag, daß sie sehr, sehr ernst gemeint ist. Sie lautet:

> „Noch weiß ich eine Rose blühen
> Inmitten all der öden Flur,
> Doch führt kein Ringen mich und Mühen
> Zurück auf ihre duft'ge Spur.
> Es bringt kein Traum von einstgen Tagen,
> Kein Hoffen künftger mir Gewinn —
> Nur um die Rosen laßt mich klagen,
> Die holden Rosen sind dahin.

Habe ich nöthig, diese Rose, die allein auf öder Flur blüht und von welcher der Dichter weiß, wo sie blüht, ohne aber auf ihre duftige Spur gelangen zu können, in ihre einzelnen Schönheiten zu zerpflücken, ich denke, der Leser sieht auch ohne das, woran er ist? Gleich räthselhaft übrigens wie diese „Rose" ist das „Wort" in dem Liede „Willst Du?". „Ein irres Suchen", erfahren wir hier, „ist des Dichters Singen nach jenem Wort, das ihm Erlösung bringt. Hat er's gefunden, dann fühlt er mit Beben, daß all sein Dichten wesenloser Schein, in seinem letzten Wort erst liegt sein Leben — Willst Du (die Geliebte nämlich) das letzte Wort des Dichters sein?" Ich mache mich anheischig, dem eine Prämie zu geben, wer mir aus diesen Versen einen halbwegs verständigen Sinn herausklaubt. Die

Behauptung, daß alles Dichten als wesenloser Schein sich offenbare, sobald das letzte Wort (was ist das?) sich einstelle (von Ihrem Dichten, Herr Träger, gilt das allerdings, aber auch ohne das „letzte Wort"), und von diesem mystischen Tiefsinn der plötzliche Sprung zu der Frage „Willst Du mein letztes Wort sein?" (dann wäre ja dieses Wort schon da) — wahrhaftig, mir wird von all dem Zeug so dumm, als — Und deshalb genug! wer die Suche weiter fortsetzen will, wird noch überreiche Beute auftreiben; einem solchen Leser rathe ich auch, wenn er recht deutlich sehen will, was „Mangel an Farbe" und „versifizirte Prosa" bedeuten will, das Träger'sche Gedicht „Gute Nacht", ein lebloses, jeder Stimmung bares Gebilde, mit dem Vorbild desselben „Abendstille" von Gottfried Kinkel zu vergleichen.

Ist es nun denkbar, daß ein „angesehener Autor" noch eine Stufe tiefer auf der Leiter der Mittelmäßigkeit herabzusteigen vermag, als sie die leere Verschwommenheit bildet. Ja, Träger hat den Schritt gethan und zwar mit seinen Zeitgedichten, welche den fünften Theil aller Gedichte ausmachen und als ein Gemenge nackter Phrasen die bloße Negation aller Poesie repräsentiren. Hätte Goethe in seinem bekannten Ausspruch „Ein politisch Lied, pfui, ein garstig Lied" nicht das milde Wort „garstig" gebraucht, ich möchte annehmen, er habe vorahnend Träger's Politika recensiren wollen. Natürlich habe ich nicht die Gesinnung, nicht die Tendenzen im Auge, sondern allein den poetischen Ausdruck derselben und diesen kann ich nicht anders charakterisiren, als durch: Worte, Worte, Worte! Das soll Gluth sein, das Begeisterung, dies gereimte Leitartikeln über alle Fragen, die seit 1860 das deutsche Volk bewegt haben, — ich finde nichts als klingende Reime und tönende Phrasen.

„Das ist der erste Adelsbrief,
Um den die ersten grünen Halme,
Gefördert (!) aus der Erde tief,
Verschlingen sich zur Siegespalme,
Er borgt den Glanz von keiner Krone,
Nicht Menschengunst hat ihn verliehn,
Die Arbeit schrieb dem treuen Sohne,
Auf die gebräunte Stirne ihn....

Und dieser Adel (die Arbeiter nämlich) liegt im Staub,
In Ketten schmachten seine Ritter,
Der Willkür willenloser Raub,
Engt sie der Knechtschaft Kerkergitter....

Und so geht es durch alle Gedichte durch, kindische Uebertreibungen als Material, Bilder, wie von dem „Adelsbrief, um den sich die ersten grünen Halme als Siegespalme schlingen und der gleichwohl auf die gebräunte Stirn geschrieben wird“, als Putz, und dazu das immergleiche Pathos knallender Festtoaste, — derartiges Feuerwerk mag bei lärmenden Festen und in Versammlungen, wo jeder nur die Schlagworte „Blut“, „Kampf“, „Recht“, „Haß“, „Blitz“, „Geschick“ hört, seine Wirkung thun, aber man muß es nicht für Poesie ausgeben, noch weniger herausgeben. Sehr wahrscheinlich haben am Gutenberg-Tage die Hörer das erhabene Wortspiel „Das deutsche Volk, aus dessen Schooß der erste Drucker einst erstanden, Kein Drücker, sei er noch so groß, schlägt seinen freien Geist in Banden“, um seines lobenswerthen Sinnes willen mit donnerndem Beifall aufgenommen, aber poetisch ist dergleichen nicht.

* * *

Und so frage ich denn die Literarhistoriker, welche Träger für einen Dichter erklärt haben: wo steckt nur das tiefe Gemüth, wo steckt die flammende Kraft, wo find' ich sie, die edle Formschönheit, die Sie ihm zurühmen? Ohne jedes Vorurtheil habe ich die Gedichte des Mannes zur Hand genommen, aber was ich entdeckte, war kein Gemüth, sondern Anempfindung und Nachempfindung, keine Kraft, sondern Phrase und Verschwommenheit, keine Formschönheit, sondern Formleerheit und Eintönigkeit. Doch nicht, um dies Resultat urbi et orbi kundzuthun, habe ich diese Zeilen geschrieben, nein, mein einziger Zweck war, in Albert Träger einen namhaften Vertreter jenes Dilettantismus, der unsere Literatur überwuchert, zu zeichnen und zu schildern. Je mehr Dichterlinge durch meine Zeichnung sich getroffen fühlen, desto lieber ist es mir; weshalb, habe ich im Eingange dargethan. Unsere Kritik trifft nicht zum geringsten der Vorwurf, das Unkraut mittelmäßiger Lyrik viel zu zärtlich und liebenswürdig geschont, ja, in manchen Fällen es gepflegt zu haben. Und gerade auf dem Gebiete der Lyrik bedeutet das doppelte Schuld. Im Drama wie im Roman, vielleicht auch in der Versepik, haben wir noch eine Entwicklung zu erwarten, welche weit über die bis-

herigen Leistungen deutscher Dichter hinausgeht — es ist das nicht meine Ansicht allein, — und jeder, der auf diesen Feldern hervortritt, hat daher eine gewisse Berechtigung, beachtet zu werden, aber in der Lyrik, welche die Namen Bürger, Goethe, Heine, Platen, Uhland und andere gleichen Schlages auf ihrem Paniere leuchten läßt, haben wir längst den Maßstab echten Könnens und müssen ihn daher anwenden. Aus diesem Grunde läugne ich ganz entschieden das Daseinsrecht eines jeden Lyrikers, dessen Produkte nicht ein eigenartiges und echtes Gepräge tragen, eines Jeden, der die Empfindungen und Gedanken, die in edelste Form gegossen bereits vorhanden sind, in miserabler Form noch einmal auf den Markt bringt. Freilich kann die Kritik keinem das Singen und Publiziren verbieten, aber sie kann es ihm gründlich vergällen, wenn es nichts taugt. Im Hause unsrer Mutter Poesie sind viele Wohnungen, — das ist richtig, und Charaktere der verschiedensten Art finden dort die gleiche freundliche Aufnahme, — aber eine Grenze hat diese Freundlichkeit doch, für die literarischen Bettler, Falschmünzer und Troßbuben giebt es dort keinen Platz. Und so muß es auch für die Kritik eine Grenze ihrer Nachsicht geben, die eine Forderung muß sie stets beachten: Ihr Kritiker, sehet zu, daß die Literatur vor- und aufwärts, nicht aber rückwärts sich entwickele. Neben den Kritikern haben dann auch die Redaktionen, besonders der literarischen und poetischen Blätter, die Aufgabe, den Strom des Dilettantismus einzudämmen, indem sie ihn von den eigenen Organen ablenken. Gegenwärtig erfüllen allerdings die wenigsten diese Aufgabe; selbst ein Bodenstedt, der, wenn auch als Dichter ungebührlich überschätzt (er ist ein durchaus reproduzirendes Talent), so doch als Mann von Geschmack und Feinsinn gelten muß, macht die „Dichterstimmen aus der Gegenwart", welche er für ein größeres Journal redigirt, nur zu oft zu einem abschreckenden Asyl für Krethi und Plethi.

„Menschliche Schwäche verdient Nachsicht in der Sphäre des Handelns,
Wer im Gesang schwach ist, schlage die Leier entzwei."

sagt bereits Platen und so wird man es auch mir nicht als Rigorismus auslegen (dem Talente gegenüber kann die Kritik nicht bescheiden genug sein), wenn ich in Hinsicht auf die Gefahren, welche aus dem maßlosen Umsichgreifen der Mittelmäßigkeit erwachsen müssen, wieder und wieder mahne „Kritik werde hart!"

Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Viertes Heft.

Das „Deutsche Theater“ des Herrn L'Arronge.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1882.

Das „Deutsche Theater" des Herrn L'Arronge.

Daß das deutsche Theater der Gegenwart an Haupt und Gliedern krankt, ist eine Behauptung, in dem letzten Jahrzehnt so oft ausgesprochen und in Büchern und Broschüren bewiesen, andererseits so wenig abgeleugnet, daß es überflüssig erscheint, sie von neuem zu erhärten. Die Dichtung sollte nach dem Tode Schillers ein neues wahrhaft großes Drama, die Schauspielkunst seit den Tagen der Befreiungskriege die erhabensten Höhenpunkte nicht mehr erklommen haben, diese und andere Vorwürfe, so viele man gegen das Epigonenthum des deutschen Theaters nach und nach in unserem Jahrhundert erhoben hat, kamen wie ein allgemeiner schwerer Niederschlag in unseren Tagen zu Boden. Die Anklagen waren gegenseitig: der triviale, flache Geschmack des Publikums mußte die Theaterleitungen entschuldigen, der Dichter warf den Direktoren vor, daß seine Dramen ungelesen in den Papierkorb wanderten, und erklärte, die Kritik habe allen Sinn für das Große verloren, und der Recensent behauptete zum Dank dafür, in dem gegenwärtigen Wirrwarr einen Dichter überhaupt nicht entdecken zu können.

Man fühlte längst die Sehnsucht nach würdigeren Zuständen, allgemein aber wurde dieses Gefühl, wie naturgemäß, während des nationalen Aufschwunges der Jahre 1870/71. Dem Sedan der stählernen Waffen sollte das Sedan des Geistes auf den Fuß folgen und vor allem das Theater, der Mittelpunkt aller frommen Segenswünsche, einer neuen ungeahnten Blüthe entgegengehen! Spiegelt doch diese volksthümlichste Anstalt das Culturleben eines Volkes am klarsten wieder, bildet sie doch die schönste Frucht einer nationalen Entwicklung. Den Grund ihres Niedergangs wollte man in der „nationalen Zersplitterung" finden. „Ueber den gutherzigen Einfall, den

Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!" Nun aber waren wir's über Nacht geworden, eine einzige gefürchtete Nation, und am 18. Januar 1871 konnte man daher mit Fug und Recht den Beginn einer dritten Blüthenperiode vom 19. Januar 1871 an befehlen?! Der gute Lessing! Läse man nur einen Satz weiter, so würde man vielleicht finden, daß er an eine solche Märchengewalt kriegerischer Großthaten doch nicht glaubte. „Ich rede", fährt er fort, „nicht von der politischen Verfassung, sondern blos von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen, alles was uns von jenseit dem Rhein kommt, ist schön, reizend, allerliebst, göttlich" u. s. w. u. s. w. Man weiß ja, wie Demosthenes-Lessing den Herren drüben den Pelz gewaschen hat. Nun, die politische Verfassung haben wir, aber hat der 2. September auch unsern „sittlichen Charakter" so ganz und gar umgestaltet? Ein Blick in Lindau's „Dramaturgische Blätter", ein zweiter Blick auf die Repertoires unserer Theater beweist es doch hinlänglich: „noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen". Eine politische Verfassung kann man über Nacht gewinnen, eine nationale Wiedergeburt an Geist und Seele hingegen, darüber gehen Jahre dahin. So wurde die Zeit der überspannten unberechtigten Hoffnungsfreudigkeit zu einer Zeit der herben Enttäuschungen. Man wollte ja nicht einsehen, daß die Saat auch der Keim- und Wachszeit bedurfte, man forderte, daß die Dramatiker, die vor einem Lustrum noch unmögliche Hohenstaufentragödien mit obligatem Chauvinismus und turnväterlicher Deutschthümelei ins Leben gerufen, urplötzlich das „neue" Drama gelassen aus dem Aermel schütteln sollten.

Alles, was das verflossene Jahrzehnt hervorbringen konnte, hat es hervorgebracht: Worte und Wünsche! Angeschwemmt wurden diese in jener Hochfluth von Theaterreformschriften, Broschüren, Büchern und unzähligen Zeitungsartikeln, welche zuletzt nur noch ein ironisches Kopfschütteln hervorriefen. Die tiefsinnigsten und wiederum die thörichtsten Ansichten gelangten da über die Neu-

gestaltung der Bühne zum Ausdruck. Gewiß waren manche in den modrigen Dunst der Studierstube eingehüllt und ließen das Verständniß für die lebendige Bühne vermissen. Manches professorale Hirngespinnst mochte das Lächeln der Bühnenpraktiker erregen, die Ungeduld, mit der man einen völligen Umschwung erwartete und welche natürlich durchaus nicht befriedigt werden konnte, spannte die Nerven des Bildungsphilisters ab, . . . und als man ein paar Jahr auf die Reform vergebens gewartet, als vielmehr alles den früheren Schlendrian gemächlich fortsetzte, da ließ man muthlos den Kopf sinken und ging über alle sogenannten idealistischen Vorschläge achselzuckend zur Tagesordnung über. Die „Reformschriften" haben sich dem Fluche der Lächerlichkeit nicht ganz entziehen können — die Gründe dafür sind angedeutet — und doch ging von ihnen manche werthvolle Anregung aus, und doch wurde die große Bedeutung der Bühne auch für weitere Kreise wirksam hervorgehoben, und was nicht zu unterschätzen, sie weckten ernste Unzufriedenheit mit den gegenwärtigen Zuständen, — ernste Sehnsucht nach besseren!

Das Wort Immermann's gilt auch heutzutage: „Die Wiedergeburt der deutschen Bühne, wenn sie noch einmal erfolgen soll, ist keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig. Die Mittel sind ganz einfach und Intendanten und Schauspieler führen sie beständig im Munde. Aber die Ausführung ist schwer, denn sie widerspricht dem Leichtsinn, der Eitelkeit, dem Egoismus, der natürlichen Trägheit der Menschen, und darum unterbleibt sie."

Einen solchen moralischen Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen, müßte die schönste Aufgabe der Kritik sein. Jene mürrische, greisenhafte Ansicht gilt es zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem literarischen Epigonenthum verfallen, als sei nach dem Tode Schillers ein wirklich originelles und neues Leben für unsere Dramatik unmöglich. Gerade die armseligen Talentchen, die an der Heerstraße die Steine klopfen, erheben sich am schnellsten zu diesem demüthigen Credo, um desto zorniger dem Andersgläubigen Größenwahn, Einbildung und Selbstüberschätzung vorzuwerfen! Wie bequem, wie überzeugend man die eigene Kleinheit mit der „Kleinheit der Zeit" entschuldigt,

wie angenehm, sich als ein Opfer der Ungunst der Zeit präsentiren zu dürfen. Kommen dazu die verknöcherten Systematiker, die Alexandriner unserer klassischen Literatur, die Herren vom conservativen Schlage, so ist die chinesische Mauer im Nu aufgebaut: es giebt nur ein Reich der Mitte, nur einen Gott, nur eine Poesie und wehe dem Nachgeborenen, der da ketzerisch glaubt, daß es in unseres Vaters Hause noch viele Wohnungen giebt, und dazu noch recht geräumige Wohnungen.

Man kann mehr! Den Geschmack des Publikums klären und bessern, ihm immer von neuem die Ziele weisen, wohin das Theater zu streben hat, ihm jene Zeichen erklären, welche dessen wahre Bedeutung ausmachen. Der Nation beweisen, daß die Bühne ihrer politischen Größe nicht entspricht, daß die Trivialitäten, welche da über die Bretter gehen, von den geistigen Kämpfen der Gegenwart nicht einmal gestreift sind. Aber man wirft ein: Vermag die Kritik einen Dichter zu schaffen, welcher das Fühlen und Denken seines Volkes, sein Thun und Treiben in glänzenden Farben malt, welcher es beim Heerde und in der Studierstube, im Salon und in den Fabriken, beim Pfluge und beim Tanze belauscht, welcher durch große dichterische Schilderung dieses ganzen buntbewegten Lebens die Bühnendichtung reformirt? Gewiß nicht! Aber sie kann das Idealbild dieses Dichters entwerfen, die Poeten selbst entzünden und begeistern, sie kann auf die hinweisen, welche wenigstens zum Theil diesem Bilde entsprechen, und die Bahnen ebnen, wenn ein solcher Dichter uns beschieert werden sollte . . .

Politisch groß stehen wir da, suchen wir nun auch die innere Größe zu erlangen! Oder die Siegesjahre waren ein unnützes Blutbad, ein wüstes Schlachten und die Todten von 1870/71 für Nichts dahingemordet! Ohne die innere Größe bleiben wir immer die Sklaven fremder Nationen oder abgeschmackte Chauvinisten, nur mit ihr werden wir ein freies, großes und fruchtbares Volk . . .

Möge vor allem das Theater diese Freiheit und Größe wiederspiegeln und die sittliche Kraft unseres Geschlechtes befruchten und pflegen!

Wir stehen am Eingange eines neuen Decenniums! Das ver-

gangene brachte Worte, — wird das beginnende Thaten erzeugen? Stehen wir am Ende einer Periode, welche die flachste und nüchternste Trivialität auf der Bühne großzog, die geschwätzige, breite und seichte Feuilletontheatralik Lindau's und das unlogische, zusammenhangslose und wirre Marionettendrama Hugo Bürger's so schmackhaft fand, — stehen wir am Anfange eines Zeitraumes, wo Kraft und Tiefe, Leidenschaft und Größe auf der Bühne wieder zur Geltung kommen? Werden wir auch in Zukunft die kleinen Gefühle kleiner Seelen hören, — oder die Sprache einer Nation, welche auf den Schlachtfeldern so furchtbar zu reden wußte?

Mancherlei Zeichen deuten auf eine Besserung der Dinge! Wiederholt sich nicht auch in der Literatur das Gesetz von Revolution und Reaktion? Dem hellen scharfen Sonnenlichte unseres Classicismus folgte der trübe Mondglanz der Romantik, dem klaren Tag mit seinem festen zielbewußten Können und Wollen die flötendurchklungene Zaubernacht und das ganz unbestimmte, verdämmernde Gefühl der Sehnsucht und gegenstandslosen Schwärmerei; — vom Wachen müd geworden, versank man in wollüstigen traumhaften Halbschlummer! Und wer löste die Romantik ab! Das junge Deutschland! Hart, eckig, nüchtern stand es da, mit einem so trotzigen Zuge um den Mund, grauen klaren Augen und straffem Haar; an Stelle der Novalis und Tieck traten Gutzkow und der sporenklirrende Laube trotzig in die Schranken. Leben nun auch wir im Beginn einer solchen Revolution? Wir hätten dann nur eine Feindin zu bekämpfen, die nüchterne Trivialität, aber eine mächtige Feindin, die viele Bundesgenossen hat und einen starken Rückhalt an der geistigen Trägheit eines großen Publikums. Wir müßten den unheilvollen Wahn zerstreuen, als sei die Bühne nichts weiter denn eine Vergnügungsanstalt und ihre Kunst gerade gut genug, wie eine römische Sklavin ihrem weintrunkenen Gebieter, so dem satten Publikum zur besseren Verdauung einige Clownstücke und lächerliche Gaukeleien vorzuführen. Wir müßten das Drama wieder zu einem Spiegelbilde der Zeit machen, und all ihre Kämpfe und Freuden, ihre Leidenschaft und Sehnsucht, ihre Thränen und ihren Jubel wiederklingen lassen in der Sprache einer echten Poesie, wir müßten die Besseren im Volke aufrütteln, daß sie im Theater

wiederum suchen, was dieses bieten kann und soll: Wahrheit und Schönheit!

Und sollten wirklich jene Kriegsjahre, die den alten Traum verwirklicht und die politische Einheit gebracht, spurlos an unserem „sittlichen Charakter" vorübergegangen sein? Wären wirklich in dem bakchantischen Taumel des Genusses, der kurz nach dem Frieden das Volk ergriff, wären in den tollen Wirbeln des Gründungsschwindels die geistigen Schätze unserer Nation schmachvoll umgekommen?

Nein! Der nothwendige Rückschlag mußte erfolgen! Und wer aufmerksamen Auges die Zeichen der Zeit verfolgt, wer unter all den Ausschreitungen, Irrthümern und Fehlern noch die innerlich wirkende geheime Kraft wahrzunehmen vermag, der erkennt auch, daß unser Volk nun nach Jahren endlich die Errungenschaften von 1870/71 mit Herz und Seele zu erfassen sucht. Die Nation strafft sich zusammen und das, was man „Nationalgeist" nennt, soll kein leeres Wort mehr sein! Wir fühlen uns als Deutsche, als Vertreter des Germanenthums gegenüber dem oberherrlichen Romanismus, dem andrängenden Slavismus. Energischer fließt das Blut in unseren Adern und nach den matten Verdauungsstunden des verflossenen Decenniums, nach dem bloßen Rausch des Genusses, den man wie in allen Lebensverhältnissen, so auch in der Kunst suchte, fühlen wir wieder das Bedürfniß nach großen Idealen, welche uns erheben und über das gewöhnliche Treiben emporführen können ...

Jahre lang war das ernste Drama das Stiefkind unserer Theaterdirektionen und achselzuckend schob man ein Manuscript ungelesen bei Seite, sobald nur auf dem Titelblatt das ominöse „Trauerspiel in fünf Akten" zu lesen; ja noch mehr, man machte es zum billigen Gespötte des Publikums, und die Kritik, welche den Hanswurstiaden eines Julius Rosen mit liebenswürdigster Nachsicht entgegenkam, konnte ein „Trauerspiel" nicht boshaft genug seciren. Eine jener ästhetischen Weisheiten, durch welche sich diese Periode besonders auszeichnete*), lautete in ihrer ganzen grotesken Ungeheuer-

*) Vgl. den Artikel „Paul Lindau als Kritiker". Kritische Waffengänge. Heft II.

lichkeit: „die Tragödie ist für unsere Zeit und für die Zukunft zu einem Unding geworden; das Conversationsschauspiel allein wird noch ein herrlich blühendes Leben entfalten." Wahrscheinlich hatten diese Aesthetiker gerade ein Conversationsschauspiel unter der Feder, oder bereits einige Erzeugnisse dieser Gattung auf die Bühne gesetzt! Es waren Empfehlungsschreiben für die eigenen lieben Kinderchen!

Unsere Tage aber sahen es, wie Dramen in schwungvollen Versen geschrieben, Dramen, die sich weder um die Herzensangelegenheiten unserer Commerzienräthe, noch um die zarten Bedürfnisse der Backfischwelt bekümmern, welche nichts sein wollen als Poesie und wieder Poesie, trotz mancher bedenklichen Schwächen vom Publikum überall mit Begeisterung aufgenommen werden, jener stürmischen, jugendfrischen, leidenschaftlichen Begeisterung, deren sich die mattherzigen, skandalsüchtigen Sprößlinge unserer Feuilletonmuse niemals rühmen konnten. Und zwar an denselben Theatern, von denen sie vor Kurzem mit obligatem Dank und ironischem Achselzucken zurückgesandt wurden, da unsere Zeit dem „ernsten" Drama ganz und gar keine Sympathieen entgegenbringe! Man mag sagen, was man will, aber das ist ein Lichtblick in der trüben Luft unserer Bühnenmisère, ankündigend vielleicht den vollen Durchbruch des Sonnenlichtes. . .

Und noch ein anderes Zeichen weckt frohe Hoffnungen für die Zukunft!

Unter der Führerschaft eines Mannes, der aus Schauspielerkreisen hervorgegangen und als Direktor die darstellende Kunst praktisch auf den Brettern selbst studirt hat, der aber auch als Schriftsteller durch seine Werke glänzende Erfolge errungen, thut sich eine Schaar unserer besten Schauspieler zusammen, um ein vielgewünschtes und langersehntes Ideal zu verwirklichen: die Gründung eines deutschen Landestheaters nach dem Muster des Théâtre français. Aus den Zeitungen kennt man hinreichend die Hauptprincipien der geschäftlichen Einrichtung. Eine Künstlerrepublik! Wie die Mitglieder der Comédie française, so sind auch die darstellenden Kräfte unseres „Deutschen Landestheaters" gewissermaßen Aktieninhaber; ohne eine feste Gage zu beziehen, nehmen die Ersten der Bühne Theil am Reingewinn. „Durch straffe Bestimmungen ist der Bestand des Unternehmens gegen die Launenhaftigkeit und Willkür des

Einzelnen sicher gestellt." Stützpunkt des Ganzen bildet eine Weltstadt wie Berlin, der Centralpunkt des neuen Reiches, welcher mehr und mehr alle geistigen Kräfte Deutschlands an sich heranzieht. An einen solchen, unser ganzes Volk im Kleinen umfassenden Ort gesetzt, kann diese Bühne dem ernsten großen Drama eine Heimstätte werden, die es in Berlin augenblicklich leider nicht besitzt. Sie kann großartig befruchtend auf unser ganzes theatralisches, und weiterhin auf unser literarisches und kulturelles Leben einwirken, — daher die Spannung, welche man allgemein diesem Unternehmen entgegenbringt. Nichts Geringeres nimmt es zum Vorbild, als jenes erste deutsche Nationaltheater (1767—1769), das unter den Augen Lessings wuchs und eigentlich zum ersten Male unserem Volke eine Ahnung beibrachte von dem Wesen und der Bedeutung seiner Schaubühne. Wird die L'Arronge'sche Bühne die Hoffnungen der Besten erfüllen? Von zwei Mächten hängt das ab! Zuerst von dem Geiste, der ihre Führer und Mitglieder beseelt und lenkt, . . dann aber von dem Geiste, welcher draußen vor den Thüren des Theaters schafft und athmet. Nun, der Geist, der drinnen wirkt, scheint ein trefflicher zu sein! „Wir wollen nur Gutes, jeder selbstsüchtige Gedanke liegt uns fern. Sie wollen nur bedenken, daß Jeder der Betheiligten sein Vermögen an die Sache setzt, daß selbst der günstigste Erfolg des Unternehmens keinem der Societäre auf seinen Antheil einen so hohen Gewinnst bieten könnte, wie der Einzelne bei einigem Glück durch seine Gastspiele u. s. w. jetzt verdient . . ." Worte, entnommen einem Briefe L'Arronge's an den einen der Herausgeber dieser Blätter. Wir übergeben sie der Oeffentlichkeit, als eine Verpflichtung, die der Leiter der Bühne ihr gegenüber auf sich nimmt! L'Arronge hat auch in seinen dramatischen Werken einen idealen Geist niemals verleugnet, er hat also von vornherein Anspruch auf unseren rückhaltslosen Glauben, auf das feste Vertrauen des Publikums! Aber auch auf seine Unterstützung! Das neue Theater will nur „Gutes"; d. h. es will auf der Höhe stehen, welche die Bühne einzunehmen berechtigt ist und einnehmen muß. Wann jedoch steht sie auf dieser Höhe? Suchen wir vor allem diese Frage auf den nachfolgenden Blättern zu beantworten!

* * *

Den Grundstock einer solchen Untersuchung bildet naturgemäß die Frage nach dem Wesen und dem Zweck des Theaters. Wie oft ist sie nicht beantwortet, und auf tausenderlei Weise! Völlig entgegengesetzte Ansichten haben sich diesen bedeutsamen Boden streitig gemacht. Jenem eine moralische Besserungsanstalt, dem andern ein Vergnügungshaus, mußte sich das Theater die widersprechendsten Urtheile gefallen lassen. Von dem begeisterten Dithyrambus des jungen Schillers bis zu dem zornigen Anathema des Hallenser Theologen Professor Tholuck läßt sich kaum eine Brücke schlagen. Selbst bis in die Berufskritik setzt sich dieser Streit der Meinungen fort, auch hier fehlt jedes einheitliche Princip und nicht selten huldigt derselbe Geist heute dieser, morgen jener Ansicht. Der Eine bricht irgend einem tollen französischen Schwanke gegenüber in leidenschaftliche Exclamationen über dessen moralische Verkommenheit aus, ein anderer kann nicht genug den Besuch dieser zwerchfellerschütternden Dramatik empfehlen, denn „sie erregt Lachconvulsionen und wir haben uns kostbar amüsirt".

In der öffentlichen Sitzung der kurpfälzischen deutschen Gesellschaft zu Mannheim am 26. Juni 1784 las das Mitglied dieser Gesellschaft, der Herzoglich Weimarische Rath Friedrich Schiller, eine Abhandlung vor, „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt" betrachtet, trotz ihrer Ueberschwänglichkeiten ein Ausdruck dessen, was die aufgeklärtesten Köpfe Deutschlands damals von der Wirkung ihres Theaters erwarteten. Es war ein geharnischter Protest gegen die zelotischen Angriffe, welche seit den Tagen Spener's und Anton Reiser's immer wieder von der Kanzel den frommen Gläubigen ins Ohr klangen und ihre Besiegelung in Abendmahls- und Begräbnißverweigerungen fanden: das Theater sollte die Moral des Volkes untergraben, die fleischlichen Begierden und Leidenschaften anregen, seine Darstellungen waren „Werke der Finsterniß", schon „von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt". Nein! antwortete Schiller in allem Feuer der Jugend: „Welche Verstärkung für Religion und Gesetze, wenn sie mit der Schaubühne in Bund treten, wo Anschauung und lebendige Gegenwart ist, wo Laster und Tugend, Glückseligkeit und Elend, Thorheit und Weisheit in tausend Gemälden faßlich und wahr an dem Menschen

vorübergehen, wo die Vorsehung ihre Räthsel auflöst, ihren Knoten vor seinen Augen entwickelt, wo das menschliche Herz auf den Foltern der Leidenschaft seine leisesten Regungen beichtet, alle Larven fallen, alle Schminke verfliegt, und die Wahrheit unbestechlich wie Rhadamanthus Gericht hält." Das Theater ist für Schiller noch mehr, „mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staates eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu geheimsten Zugängen der menschlichen Seele . . . Sie lehrt uns gerechter gegen den Unglücklichen sein und nachsichtsvoller über ihn richten; . . . kein geringeres Verdienst gebührt ihr um die ganze Aufklärung des Verstandes." Es braucht jetzt, nach hundert Jahren, nachdem unsere Bühne um eine so bedeutende Anzahl sittlich schöner Dichtungen reicher geworden, wohl keiner besonderen Betonung, daß das Theater all diese Wirkungen in den einzelnen Fällen gewiß erzielen, daß sie ebenso wohl moralisch bessern als intellektuell bilden und erziehen kann. Ein ganz einseitiger und verwerflicher Standpunkt aber wäre es, wollte man nun etwa aufstellen: die Schaubühne ist eine Moralanstalt, ist ein Bildungsinstitut, d. h. ihr Zweck gipfelt in der Sittenpredigt, in der Lehre praktischer Weltweisheit. Oft genug taucht diese Ansicht auf und gilt als eine beliebte Waffe gegen die Demi-mondedramatik der Franzosen. Hätte man wirklich keine bessere?

Das Theater bildet einen Vereinigungsort verschiedener Künste, unter denen die Poesie und die Schauspielkunst den vornehmsten Rang einnehmen. Letztere ohne die erstere ist wie ein todter Körper, fast undenkbar, erst die Dichtung flößt ihr den beherrschenden Geist ein. Strahlt die Dichtung von sittlicher Reinheit wieder, so kann die darstellende Kunst unmöglich verderbliche unmoralische Eindrücke hinterlassen, und umgekehrt: sie wird alle Sinnlichkeit erregen und den Trotz gegen die Sittengesetze aufstacheln, sobald der Dramatiker seine Hand wider die Moral erhoben hat. Der Satz also „das Theater hat einen moralischen Zweck" könnte ebenso gut lauten: „Die Dichtung hat einen moralischen Zweck". Aber ich glaube, diese dürre Aesthetik wäre doch längst besiegt worden! Das nächtliche Stelldichein in „Tristan und Isolde", gestört durch den von der Jagd bei Fackelschein zurückkehrenden Gatten, die unter dem Mantel Tristans

auf der Rasenbank liegende Isolde, oder der Schluß des ersten Aktes der Walküre:

Siegmund:
Braut und Schwester
Bist du dem Bruder —
So blühe denn Wälsungen Blut.

(Er zieht sie [Sieglinde] mit wüthender Gluth an sich, sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust; der Vorhang fällt schnell.) —.... gewiß, derartige Szenen wirken nicht wie das keusche Gewimmer einer Redwitz'schen Muse, gewiß, daß sie das Blut der Zuschauer sinnlich entzünden. Fort mit diesen empörenden Nuditäten, fort mit den französischen Dramen, ruft einer dieser Leute, welche die Bühne für eine Moralanstalt ansehen, der Musikschriftsteller Heinrich Dorn, aus! Arme Kunst, arme Künstler, denen man verbieten will, das darzustellen und zu sagen, was uns das Leben Tag um Tag zeigt. Armer Praxiteles, armer Tizian, armer Mozart, unglücklicher Shakespeare! Will man dem Theater untersagen, daß es Gefühle, Charaktere, Handlungen so zeigt, wie sie das Leben uns vorführt, .. warum plaidirt man nicht für ein Gefängnißleben, warum sucht man nicht das Heil des Staates in einer Art von Einzel- und Zellenhaft, welche den glücklichen Bürger vor allen Bedrohungen seiner Moral und Sittlichkeit sorgsam bewahrt. Legt das Leben uns ringsumher tausend Fallstricke, .. die, welche uns die Darstellung dieses Lebens auf der Bühne legt, dürften keine neuen Gefahren mehr in sich bergen. Jeder große Künstler ist ein Kind seiner Zeit, jedes Volk und jede Periode sieht im Theater den Spiegel seiner und ihrer Sitten. Befindet sich eine Kunst im Wirbelstrom der Sinnlichkeit, und behandelt sie immer und immer wieder nichts als die wüste, furchtbare Macht sexueller Leidenschaft, so kann ich das als eine Einseitigkeit beklagen, ich kann auch aus diesem Umstande die Erkenntniß gewinnen, daß die Zeit einen weichlichen, schlaffen und üppigen Charakter an sich trägt. Aber die künstlerisch vollendete Darstellung dieses Lebens auf der Bühne hat dieselbe Berechtigung, wie die aller anderen Verhältnisse. Denn die Kunst verlockt nicht, sie lernt nur erkennen! „Ist doch der Dichter der allgemeine Mensch: Alles, was irgend eines Menschen Herz bewegt hat und was die menschliche Natur, in irgend

einer Lage aus sich hervortreibt, was irgendwo in einer Menschenbrust wohnt und brütet, — ist sein Thema und sein Stoff; wie daneben auch die ganze übrige Natur. Daher kann der Dichter so gut die Wollust, wie die Mystik besingen, Anakreon, oder Angelus Silesius sein, Tragödieen oder Komödieen schreiben, die erhabene, oder die gemeine Gesinnung darstellen, — nach Laune und Beruf. Demnach darf Niemand dem Dichter vorschreiben, daß er edel und erhaben, moralisch, fromm, christlich, oder Dies oder Das sein soll, noch weniger ihm vorwerfen, daß er Dies und nicht Jenes sei. Er ist der Spiegel der Menschheit, und bringt ihr, was sie fühlt und treibt, zum Bewußtsein." (Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vorstellung". Band I. Seite 294. 4. Auflage.)

Entschlägt sich so die Poesie und mit ihr das Theater jeden moralischen Zweckes — moralische Wirkung ist etwas ganz anderes — um wie viel mehr müssen sie sich dagegen verwahren, nichts anderes als ein Bildungsinstitut vorzustellen, „eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, einen unfehlbaren Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele". — „Die Schaubühne verräth uns das Geheimniß, die Anschläge der Thoren und Lasterhaften ausfindig zu machen, läßt uns einen Blick durch das Menschengeschlecht werfen, Völker mit Völkern vergleichen, Jahrhunderte mit Jahrhunderten und finden, wie sklavisch die größere Masse des Volkes an Ketten des Vorurtheils und der Meinung gefangen liegt, die seiner Glückseligkeit ewig entgegenarbeiten. Mit ebenso glücklichem Erfolge könnte das Theater Irrthümer der Erziehung bekämpfen, die unglücklichen Schlachtopfer einer solchen Vernachlässigung in rührenden, erschütternden Gemälden an uns vorüberführen; hier könnten unsere Väter eigensinnigen Maximen entsagen, unsere Mütter vernünftiger lieben lernen" .... Ja, was kann die Schaubühne nicht alles! Aber soll sie es auch, soll sie es immer, immer und nur dieses?! So würden die Schulkomödieen eines Christian Felix Weiße die Dramen Shakespeare's um ein Vieles an Werth übertreffen! Was entnehmen wir denn an positivem Bildungsstoff der Othello-Tragödie? Daß man sich ein Taschentuch nicht heimlich stehlen lassen soll? Oder hat der Dichter

vielleicht eine praktische Anweisung zur näheren Erkenntniß der Eifersucht schreiben wollen, gipfelte seine Tendenz in der weisen Ermahnung, sich dieser teuflischen Leidenschaft nicht allzu rasch hinzugeben!? Das Drama wäre dann so etwas wie eine didaktische Dichtung mit praktischer Nutzanwendung: „Haec fabula docet?!“ Aber ich glaube, niemand setzt sich leichter über die Schulweisheit hinweg, als das poetische Genie, und wollte ich meine Kenntnisse über den dreißigjährigen Krieg bereichern, so würde ich ganz gewiß aus Webers Weltgeschichte, selbst aus dem zweibändigen Auszug, weit mehr entnehmen, als aus der Schiller'schen Wallensteintrilogie. Die Thatsache, daß das Judenthum viele große und sittlich hochstehende Charaktere aufweist, beweist man mir besser durch eine recht trockene statistische Uebersicht, als durch Lindau's „Gräfin Lea“ oder Lessing's „Nathan“. . . Wäre die Bühne wirklich nur ein Bildungsinstitut, so suchte sie ein Ziel zu erreichen, das auf dem Wege der Schule und Kirche viel rascher und bequemer zu erlangen ist, und als geringsten Vorwurf könnte man ihr den der Ueberflüssigkeit machen . . . .

Aber das Theater ist vielleicht ein Vergnügungshaus, seine Absicht die Zerstreuung, Erholung von den langwierigen Geschäften und drückenden Sorgen des Tages. „Ein Vergnügungs-Institut, für welches künstlerische und andere Mittel sich vereinigen, wird das Theater bleiben müssen, wenn es nicht seine Popularität einbüßen und damit zugleich seinen bedeutenden Einfluß für bildende und Kulturzwecke verlieren will.“ (Rudolf Genée.) Warum nicht?! Will man die Wirkung einer Makbethaufführung oder auch der Darstellung irgend eines graziösen Lustspiels mit dem mehr als oberflächlichen Worte „Vergnügen“ bezeichnen, so läßt sich ja nichts dagegen einwenden. Aber es hieße, seine bessere Einsicht feige dem Geschmack des großen Haufens unterwerfen, wollte man behaupten, daß die Schaubühne nur dazu da sei, das Publikum über ein paar müßige Stunden hinwegzutäuschen, daß sie ihren Zweck erfüllt, sobald die Menge ihren Lachreiz oder die Forderungen der Thränendrüse befriedigte. Ein Theil des Volkes geht gewiß ins Theater, wie er zur Kegelbahn geht, . . aber die Bühne hat noch lange nicht ihre Aufgabe gethan, wenn sie diesen Theil mit allen Mitteln ergötzte. Der menschliche Geist ist noch nicht so entwickelt, daß er nur Vollkommenes hervor-

bringen oder auch nur das Vollkommene stets in sich aufnehmen kann; Goethe schrieb nicht jeden Tag einen „Faust" und neben der „Iphigenia" stehen die Plattitüden eines „Bürgergeneral": so würde auch der idealste, feinstgebildete Mensch erlahmen, wenn er Abend für Abend die überwältigenden und furchtbaren Eindrücke einer „Hamlet-", „Othello-", „Wallenstein-", „Faust-" u. s. w. u. s. w. Darstellung geistig verarbeiten müßte. Wäre unser Geist aber so entwickelt, so würde unsere Menschheit gewiß eine andere, eine bessere, eine höhere sein, und sie dieser Vervollkommnung entgegenzuführen, so weit wie möglich, hat das Theater die Aufgabe und die Pflicht. Dasselbe allein den Zwecken der Vergnügung dienstbar machen, — das ist nichts anderes, als Stillstand, Verrottung, Verrohung; das hieße, den Geist dem Fleische unterjochen, die Einsicht dem Unverstande, das Hohe dem Niederen. Das Princip öffnete Gustav von Moser sperrangelweit die Pforten und verschlösse sie den Genien eines Calderon, eines Shakespeare und Goethe.

Tausend Einseitigkeiten verwirren so die Begriffe, dem Einen ist die Muse der Schaubühne eine Göttin, dem Andern eine öffentliche Spaßmacherin . . Wie allmächtig, wie groß muß sie sein, daß sie diese tausend Wünsche befriedigen kann und doch keinen zu befriedigen braucht. Man kann sich deshalb ihr Wesen nicht hoch genug denken, ihren Zweck nicht weit genug!

Das Theater ist eine Kunstanstalt und bildet, wie schon oben gesagt, einen Vereinigungsort der verschiedensten Künste. Unter diesen nehmen die Poesie und die Schauspielkunst den ersten Rang ein, die anderen, wie z. B. Malerei, in einzelnen Fällen begleitende Musik treten auf der Bühne nur als dienende Kräfte auf, um die geistige Wirkung jener durch sinnliche Mittel zu heben. Niemand bestreitet diese Sätze, und nur über das Verhältniß der dramatischen Dichtung zur darstellenden Kunst des Schauspielers gehen die Ansichten noch hier und da auseinander.

Der Geschichtsschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, stellt das dramatische Gedicht dem Carton, die Darstellung dem ausgeführten farbigen Bilde an die Seite, ersteres nennt er die männliche befruchtende Kraft, letztere die austragende und gestaltende weibliche. Ein Drama auf dem Papiere ist ihm nur ein halbfertiges

Kunstwerk und mit besonderem Vergnügen citirt er einen Ausspruch des alten Goethe, dasselbe sei in jenem Zustande sogar ein Nichts. Die Meinung, als könne die Schauspielkunst nur reproduciren und sei eine Dienerin der Poesie, führe zu den thörichten Buchdramen, zu der Forderung, sie habe alle Dramen aufzuführen, auch wenn diese, wie die Grabbe'schen Ungeheuerlichkeiten, allen Regeln und Bedingungen des Theaters widersprächen. Das gelehrte und ideale Drama wurde nach ihm von der Dichtkunst geschaffen, das natürliche, volksthümliche habe hingegen die Schauspielkunst erzeugt.

Der historische Nachweis für die letztere sonderbare Behauptung ist bequem: Hans Sachs gilt ihm mehr als Schauspieler, denn als Dichter; er trat in seinen Schwänken und theatralischen Erzeugnissen darstellend auf, nicht um diese dem Volke vorzuführen, sondern er schrieb sie aus gerade entgegengesetztem Grunde: er fühlte sich als bedeutenden Mimen und wollte Rollen besitzen, sich in dieser seiner Eigenschaft dem staunenden Publikum zu zeigen.

Die Behauptung: „ein Drama auf dem Papiere ist nur ein halbfertiges Kunstwerk" kann auch nicht auf einen Schimmer von Wahrheit Anspruch erheben. Nein, die Dichtung ist an und für sich in allen Theilen vollendet, hat Zeichnung und Farbe. Die bloße Lektüre macht uns völlig klar über das Wollen und Können des Dichters. Wir wissen ganz genau nach dem einfachen Lesen, was Goethe mit seinem Egmont beabsichtigte. Bei der schauspielerischen Darstellung tritt der Charakter des Helden nicht klarer hervor, als wie ihn ein einigermaßen phantasie- und geistbegabter Mensch nach der Lektüre auffaßt. Das Gewirr der Volksmenge, die Liebesszenen, das düstere Kerkerbild, alles steht in den brennendsten Farben vor unseren Augen. Es wäre ja sonst jedes kritische Urtheil der schauspielerischen Aufführung unmöglich; besteht dasselbe doch hauptsächlich in dem Vergleich des von dem Kritiker erfaßten geistigen Bildes mit dem vom Schauspieler gesehenen. Mit demselben Rechte könnte man erklären, das lyrische Gedicht ohne musikalische Composition ist ein halbfertiges Kunstwerk, der Roman und das Epos sind halbfertige Kunstwerke, wenn sie nicht, wie in alten Zeiten, von bestellten Recitatoren dem versammelten Volke vorgelesen werden. Nein, die

theatralische Darstellung dient wirklich zu nichts anderem, als zu einer erhöhten sinnlicheren Wirkung.

Will man einmal einen Vergleich heranziehen, so ließe sich am besten der Dichter dem Componisten, der Schauspieler dem musikalischen Virtuosen zur Seite stellen. Aber Beethoven's Schöpfungen sind große, ganz und gar vollendete Kunstwerke, auch ohne das meisterhafte Spiel Hans von Bülow's. Letzterer kann uns dieselben in denkbar vollkommener Weise vorführen, doch der individuellen Größe des Meisters nichts hinzusetzen. Letzterer ist in Wahrheit derselbe unter den Händen Bülow's, wie unter denen der gebildeten Tochter gebildeter Eltern, die neun Jahre lang mit Fleiß und Bemühen dem pflichtgemäßen Clavierstudium oblag. Nur die Wirkung tritt bei dem Ersteren intensiver und nachhaltiger hervor, denn oft genug drang der Geist des Virtuosen viel tiefer in das Wesen des Meisters ein, als wir mit Phantasie und Verständniß geringer begabten Menschenkinder, und wo uns der große Componist Dunkelheiten bot, da löst sie das Spiel des Kenners plötzlich mit einem Blitzschlage auf.

Auch der Virtuose ist in gewissem Sinne nur ein reproducirender Künstler, wie der Schauspieler! Aber der Dichter, der Maler, der Componist ist es auch! Der Schauspieler nimmt zunächst seine Stoffe aus der unendlichen Welt der Poesie, der Poet aus der um nichts größeren Welt der Wirklichkeit. Beider Schöpfungskraft wächst an gegebenen Stoffen empor. Der Dichter ist undenkbar ohne die materielle Welt, der Schauspieler ohne die Poesie.

Oder wo giebt es denn eine darstellende Kunst, wo ein Drama fehlt? Die Pantomime! Freilich! Aber sie ist nur ein Theil der Schauspielkunst und wenn sie ein reicheres Leben entfaltet und Handlungen darstellt, so spricht aus ihr bereits eine dichterische Gestaltungskraft, die allerdings noch nicht die Sprache gefunden hat. Denn ein Stück Dichter ist jeder Mensch, wie jeder Mensch ein Stück Schauspieler, Maler oder Musiker.

Eine höhere darstellende Kunst, welche auch die geistigen Bedürfnisse befriedigt, ist nur im Dienste der dramatischen Dichtung denkbar. Man verdammt sie zum geistigen Tode, will man sie von der Poesie emancipiren. Nichts ist oberflächlicher, schielender und

darum auch falscher ausgedrückt, als wenn Eduard Devrient in seinen Auslassungen über den Magister Velthen und seine Kunstepoche triumphirend ausruft: „Deutschland hat früher Schauspieler als Schauspieldichter gehabt". Die kühne Einführung der Improvisation sei ein offenbar ernst gemeinter Versuch gewesen: „die Schauspielkunst gänzlich aus der Abhängigkeit vom Dichter zu emancipiren". „Die genialsten Köpfe der Velthen'schen Genossenschaft rafften aus allen möglichen vorhandenen Dramen die wirkungsreichsten szenischen Erfindungen zusammen, beuteten die Moderomane, die Historienbücher, selbst die Staatsbegebenheiten der Neuzeit aus und combinirten weitläufige Szenarien, in denen alle Bühneneffekte zusammengebaut, alles Dagewesene überboten werden sollte. Politische Vorgänge, erstaunliche Großthaten berühmter oder fabelhafter Helden und Könige, die blutigsten Greuel neben der geziertesten Schönrednerei der Prinzeß und Prinzessinnen und den impertinentesten Schwänken der Possenreißer, Zauberstückchen und Verwandlungen, Träume und Erscheinungen, Himmel und Hölle, Alles das in der abenteuerlichsten Verknüpfung mit feierlich allegorisch-didaktischen Gestalten, Zwischenspielen, Balletten, Chören, Arien, Illuminationen und Feuerwerken, das waren ungefähr die Ingredienzien dieser Velthen'schen Hauptaktion."

Und das nennt man eine Emancipation vom Dichter?! Aber nein! Das war nur eine Emancipation vom Berufsdichter, nur ein schauspielerischer Protest gegen jene Herren Dramatiker, welche damals, wie noch heute, Buch- und Lesedramen schrieben und die lebendige Bühne aus dem Auge ließen. Von dem Poeten, sagen wir besser von der Poesie konnte sich auch Magister Velthen, der erste deutsche Theaterdirektor, nicht lossagen, und so wurde er selbst Poet, wie seine talentirtesten Schauspieler es wurden, so schrieb er selbst Dramen, wenn auch schlechte Dramen, zusammengelesene Plagiate. „Deutschland hat früher Schauspieler als Schauspieldichter gehabt?!" Nein, ihr Manen Eduards Devrients! Das ist ganz unrichtig ausgedrückt! Die Wahrheit kann gar nicht anders lauten als: „Deutschlands erste Schauspieler sind auch Schauspieldichter gewesen, wären sie das letztere nicht gewesen, so hätten sie auch das erstere nicht sein können." Das lehrt uns Magister Velthen mit seinen Hauptaktionen

und extemporirten Schauspielen! Und ob das Theater durch diese gerade gewonnen hat, ist noch immer die Frage!

Der Zweck des Theaters besteht zunächst in nichts anderem als in der möglichst lebendigen Darstellung dramatischer Kunstschöpfungen. So nüchtern das auch klingen mag, so giebt es doch keine herrlichere, schönere Aufgabe, als sie in diesen Worten liegt. Denn das Drama bildet den Gipfel aller Kunst, und seine Wirkungen fallen daher mit dem der Schaubühne zusammen; ein und dasselbe wollen und sollen Drama und Theater für die Menschheit sein. Die Schaubühne eröffnet uns also die reine Welt der Ideen, frei von allen Zufälligkeiten und frei vom Endlichen; sie zeigt uns den Menschen in seiner Wesenheit, in der ganzen Reihe seiner Thaten und Handlungen, „sie ist der Spiegel der Menschheit und bringt ihr, was sie fühlt und treibt zum Bewußtsein". Ein jeder findet daher auch bei ihr seine Befriedigung; das Kind der Welt und das Kind Gottes, der Moralist und der schönheitstrunkene Aesthetiker, der vergnügungssüchtige Krämer und der phantastische, begeisterungsdurstige Jüngling.

Durch die Schauspielkunst tritt das Drama körperlich-lebendig in die Erscheinung ein. Die aus dieser Gemeinschaft erzeugte Wirkung wird noch erhöht durch tausend szenische Mittel, so daß die Illusion schließlich den denkbar höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht. Ist dies der Fall und das dargestellte Drama ein in allen Theilen vollendetes dichterisches Kunstwerk, so hat die theatralische Vorstellung den Gipfel ihres Könnens beschritten. Doch nur äußerst selten wird dieser schönste und herrlichste Kunstgenuß der Menschheit bereitet und viel ist es, diesem Ziele nur nahe zu kommen. Aber es ist immer das Ziel allen theatralischen Lebens, und eine Musterbühne, ein Nationaltheater, welches das Gute will, wird es daher fest im Auge behalten müssen und die Wege bedenken, auf denen sie es erreichen kann. Und diese Wege sind?

* * *

Wie wir sahen, besteht der erste Zweck des Theaters in der Darstellung dichterisch-dramatischer Kunstwerke, und deshalb ist das dichterische Wort auch auf der Bühne die gebietende Macht. Tritt der

Dramatiker dieses sein Recht an den Schauspieler ab oder gar an den Dekorateur und Maschinisten, ordnet er die reingeistige Poesie dem Virtuosenthum oder der blos sinnlich wirkenden Coulissenmalerei, Beleuchtungskünsten und ähnlichen schönen Dingen unter, um so tiefer sinkt das Theater an Bedeutung, an culturellem Werth. Die erhabenen Wirkungen, die es im Dienste einer edlen Poesie auf den Nationalgeist ausüben kann, jener mächtige Einfluß, den Schiller in so feurigen Worten darthut, werden mehr und mehr zurücktreten, und es kommt zuletzt die Grenze, wo sie ganz und gar aufhören und zugleich in ihr Gegentheil sich verkehren: Entnervung, Trägheit, Sinnlichkeit heißen dann die Folgen. Eine Bühne, wo der Poet, Schriftsteller oder Skribent, wie man ihn nennen will! — seinen zweifelhaften Geist nur zu einigen passenden oder unpassenden Worten für die Kunst des Maschinisten hergiebt, wird zur bloßen Ausstattungsbühne, und es ist wohl keine Frage, daß die Ausstattungsbühne auf der niedersten Rangstufe steht und sich von dem Circus mit seinen glänzenden Schaustellungen wesentlich nicht unterscheidet. Das Berliner Viktoriatheater ragte seiner Zeit an geistiger Bedeutung um nichts über den Circus Renz empor.

Aber auch die ausgezeichnetste schauspielerische Darstellung ermangelt der tieferen Wirkung, sobald sie um ihrer selbst willen da ist und den Dramatiker in ihren Dienst nimmt. Sie kann interessiren, reizen, fesseln, aber nicht hinreißen, entzünden und begeistern. In seinen Briefen an Karl Immermann erzählt Michael Beer aus der Zeit seines Pariser Aufenthalts: „Eine unglückliche Wuth im buchstäblichsten Sinne des Wortes hat sich der hiesigen Dramatik bemächtigt — ich meine die Hundswuth, die man seit vierzehn Tagen rasend genug ist auf unsere Theater gebracht zu haben. In zwei sehr besuchten Stücken „Isaure" im Théâtre des nouveautés und „Paul Morin" im Ambigu comique sind die Heldin und der Held von tollen Thieren gebissen worden und die verschiedenen Stadien der Wasserscheu bilden die Verwickelung und Katastrophe der Dramen. Ich habe bis jetzt nur eine dieser theatralischen Monstruositäten, „Isaure" nämlich, gesehen und zwar deswegen, weil ganz Paris hineinläuft, um die Meisterschaft der ersten Schauspielerin, Madame Albert, zu bewundern, die das wasserscheue Mädchen mit einer so

vollendeten Wahrheit spielt, daß es mir kaum möglich gewesen ist, fortwährend die Augen auf dieses Bild des Entsetzens zu heften.“ Die Schauspielkunst tritt hier in Widerstreit zur Dramatik; jene ist kühn, groß, bedeutend, diese erbärmlich, flach und trivial. Dennoch vernichtet die Wirkung des schriftstellerischen Lumpenerzeugnisses völlig den reinen ästhetischen Erfolg der genialen Darstellung und der geistige Gewinn, den man von solchen Aufführungen mit nach Hause nimmt, ist gleich Null.

Niemals ist ein Theater ein wahrhaft großes gewesen, wenn ihm die großen Dichter fehlten, — auch die Schauspielkunst nicht. Beide reiften in Deutschland erst an Shakespeare und Lessing heran, Leben flößten ihr die großen Dramatiker ein und jede Bühne trägt daher den Stempel ihrer Dichter an sich.

Das Repertoire giebt daher den ersten und wichtigsten Faktor bei der Beurtheilung des Werthes der Schaubühne ab. Und will das zukünftige Deutsche Landestheater in Berlin die von ihm angeregten Hoffnungen erfüllen, so wird es darauf seine vornehmste und erste Aufmerksamkeit richten müssen. Wir sehen eine glänzende Kunstgenossenschaft, die trefflichsten darstellenden Kräfte, vereinigt in dem Mittelpunkt des deutschen Reiches, wo sich das geistige Leben großartig entfalten kann; soll sich nun diese zusammengehäufte Summe von Kraft an kleinlichen Aufgaben zersplittern oder soll sie nicht das Theater würdig machen, eine Stellung zu behaupten, — an der Spitze der geistigen Institutionen unsres Volkes?!

Die theoretische Auseinandersetzung dessen, was die Bühne darstellen soll, ist nicht schwer! Lessing faßte seine Wünsche in die einzige inhaltsschwere Frage zusammen, warum sich noch kein deutscher theatralischer Schriftsteller der Empfindung der Nation bemeistert habe? Die Empfindung der Nation also soll ihren Widerhall, — der Nationalgeist seinen mächtigsten Ausdruck finden . . . Unter Nationalgeist aber versteht Schiller „die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Meinungen und Neigungen eines Volkes bei Gegenständen, worüber ein anderes anders meint und empfindet. Nur der Schaubühne ist es möglich, diese Uebereinstimmung zu bewirken, weil sie das ganze Gebiet des menschlichen Wissens durchwandert, alle Situationen des Lebens erschöpft und in alle Winkel des Herzens

hinunter leuchtet; weil sie alle Stände und Klassen in sich vereinigt und den gebahntesten Weg zum Verstande und zum Herzen hat. Wenn in allen unsern Stücken ein Hauptzug herrschte, wenn unsre Dichter unter sich einig werden und einen festen Bund zu diesem Endzweck errichten wollten, wenn strenge Auswahl ihre Arbeiten leitete, ihre Pinsel nur Volksgegenständen sich weihten, mit einem Worte, wenn wir es erlebten, eine wirkliche Nationalbühne zu haben, so würden wir auch eine Nation. — Was kettete Griechenland so fest an einander? Was zog das Volk so unwiderstehlich nach seiner Bühne? Nichts andres als der vaterländische Inhalt der Stücke, der griechische Geist, das große überwältigende Interesse des Staates, der bessern Menschheit, das in denselben athmete."

So glänzende Kunstepochen erlebten nur noch das spanische und englische Theater, jenes zur Zeit Calderon's, dieses in den Tagen Shakespeare's. Eine Reihe ausgezeichneter Talente und unter ihnen zwei weltumspannende Genien, hatten das ganze Leben und Treiben ihres Volkes in sich aufgesogen und was diese Menschen bewegte, an Freud und Leid, an erhabenen und schönen Gedanken, an Leidenschaften und Lastern, fand einen Ausdruck in tiefinnerlich wahren und großen Gemälden. Calderon's farbenfunkelnde Poesie leuchtete einem untergehenden Volke als funkensprühende Fackel ins Grab hinein. Noch einmal zog der Reigentanz vorüber. Die Degen klirrten, die Guitarren rauschten heimliche Liebeslieder, auf stillen Wegen schlich der Dichter den Liebenden nach in die dämmernde Kammer. Die feinsten Netze der Intrigue werden gesponnen, der anmuthigste, echtspanische Witz sprüht in den Versen und bis zu den kleinsten alltäglichen Verhältnissen entfaltet sich das Leben und Treiben der Nation. Aber diese Dichter lassen uns auch in die Gedanken und Ideen, in die tiefsten philosophischen Spekulationen durchdringende Blicke thun; noch einmal lassen sie uns die mystischen Bücher lesen, welche damals auf den Bücherbrettern der Weisen standen und zeigen uns die Denker des Volkes im ernsten Kampfe mit Gott und der Sünde. Und über alles strömt der brennende Glanz der spanischen Sonne, der süße Duft der Mandelbaumblüthen, Rosen und Veilchen, durch die ernsten, stolzen Trochäen weht das Rauschen der Cypressen- und Myrtheuwälder, und tiefblaue Luft

leuchtet wieder von den Blättern der Dichtung. Das Volk, welches sich damals in den Madrider und Londoner Theatern drängte, saß da mit staunendem Herzen, im tiefsten Innern gepackt von der Fülle und Wahrheit der Bilder; denn jeder fand sich wieder; der Bauer und der Bürger, der Weise und der König, Ritter und Dame, jede Leidenschaft, jeder Gedanke und jedes Empfinden, jeder Beruf und jede Arbeit erkannten ihr Selbst und in leuchtenden Buchstaben schwebten ungesehen über der Bühne die Worte: „Volk, das bist du!“ Der Dichter war sein Diener und sein Herrscher; befangen in ihrem Aberglauben, ihren Fehlern und Thorheiten, erhob er sich doch wieder über die Menge empor zu den Gipfeln der reinen Menschheit.

Und darin besteht auch die Bedeutung des modernen französischen Theaters. Freilich entbehrt es aller Größe und die tiefere Gedankenwelt ist seinen Dichtern verschlossen. Der alles erforschende, erhabene, philosophische Geist der Poesie blieb ihnen versagt. Aber die Leute da drüben sind zum Theil glänzende Schriftsteller und sie kennen die Grenzen ihrer Macht. Sie klammern sich mit zähen Armen an ihre Gesellschaft fest und haben ein scharfes Auge für die Triebe und Gefühle, welche die Welt der Salons bewegen. Nur einen Theil ihrer Nation kennen sie und vielleicht ist dieser nicht einmal der interessanteste. Doch dieser Bruchtheil füllt schon die Theater und sucht seine Doppelgänger; und er erkennt sie, bald freudig erregt, bald peinlich berührt, bald ein Lächeln auf den Lippen, bald die Röthe der Scham oder die Blässe des Zorns auf den Wangen.

So wird das Theater nicht blos zu einem Vergnügen, das man je nach Laune und Gelegenheit aufsucht, sondern zu einem Bedürfniß. Es fesselt das persönliche Interesse und wird dadurch lebensfähig, — nicht nur lebensfähig, sondern auch lebenswürdig, da es die Wahrheit ausspricht.

Und um so vollkommener ist das Repertoire einer Bühne, welche sich nicht einseitigen Specialitäten widmen, sondern dem ganzen Volke angehören will, je umfassender und reicher die Bilder sind, in denen das nationale Leben voll und rein zum Ausdrucke kommt. Dem ganzen Deutschland den wahrheitstreuen Spiegel der Poesie vorhalten, bald die ernsten Gedankenkämpfe darstellen, bald die Conflikte des socialen Lebens, bald die heiteren, bald die düsteren Szenen in der

Familie künstlerisch abgerundet vorführen, — alles das sind würdige Aufgaben des Theaters, und L'Arronge's neue Bühne wird diese Aufgaben erfüllen müssen, soweit es eben die dichterischen Schöpfungen unserer Nation erlauben.

Universalität und Abwechslung gehören zu den vornehmsten Tugenden eines Repertoires und an Einseitigkeit leidet es gleichermaßen, ob es nun blos in hohen Tragödieen, ernsten erschütternden Dramen seine Stärke sucht, oder allein in kecken Lustspielen, Farcen und Schwänken. Keines giebt den ganzen Gehalt eines Volksgeistes wieder, keines kann den Anspruch auf ein Nationaltheater erheben, und wenn sich eine solche Bühne nicht auf eine Groß- und Weltstadt stützt, wo auch die „Arbeitstheilung" ihre Früchte zeitigt, so wird sie nur zu leicht das Publikum ermüden und an dem bald nachlassenden Besuche die Fehler ihres Systems bemerken.

Aus was für Quellen schöpft nun die Bühne die einzelnen dichterischen, darzustellenden Werke?

Zuerst aus der Vergangenheit! Ein Alter von ungefähr vier Jahrhunderten hat das moderne deutsche Drama in allmähliger Entwickelung erreicht und in diesem Zeitraum Tausende von Schöpfungen hervorgebracht. Schier unermeßlich breitet sich der Reichthum aus, und unmöglich ist es, ihn ganz zu heben. Nicht einmal zählen kann man ihn. Der Literarhistoriker, der Kenner mag sich an jedem einzelnen Funde erfreuen, mit Freuden und Staunen verfolgt er, wie sich aus unscheinbaren Quellen der breite, mächtige Strom entwickelt und selbst die unscheinbarsten Zuflüsse, die geringfügigsten Bächlein dürfen seine Aufmerksamkeit erregen. Wie ganz anders steht die lebendige Bühne dieser Fülle und diesem Reichthum gegenüber! Nur das Allerwenigste kann sie ihnen entnehmen.

Ihr Publikum ist aus dem ganzen Volke zusammengesetzt, ihre Wirkungen sind momentan, wie der Blitz. Der Zuschauer will nichts als rein empfangen, auch der Gelehrteste steht völlig naiv den theatralischen Vorgängen gegenüber. Das ist gerade das Merkwürdige, daß sie uns alle Schulgelehrsamkeit, alle voreingenommenen Theorieen vergessen und den Menschen bloß Mensch sein lassen. Aufgeregt und entzündet wird sein Herz deshalb nur in jenen Momenten, wo der Dichter den Eindruck für des Zuschauers ureigenste Gefühle gefunden

hat, wo er darstellt, was dessen Herz und Seele tief und groß bewegt. Der Hörer will sich wieder erkennen und das Bühnendrama, welches ihn packen soll, muß daher im schönsten Sinne des Wortes ein „modernes Drama" sein. Seine Gedanken und Gefühle sollen Jedem verständlich sein, Jeder soll sie mitdenken und mitfühlen können.

Wie viele Dichtungen der Vergangenheit aber dürfen das noch heute von sich sagen. Ich habe oben die wahrhaft großen Dramatiker die Diener ihrer Zeit genannt und ihren Herrscher! Jenes giebt ihnen die Gewalt über die Gegenwart, dieses über die Zukunft. Wer aber nur der Diener seiner Zeit ist, dessen geistige Kraft verrauscht mit dem leiblichen Tode! Und die Meisten sind eben nur die Diener! Getrieben von der Tagesströmung, huldigen sie den zufälligen Launen des Geschmacks, stellen sie bloß die rasch vorüberschwindenden Erscheinungen ihrer Gegenwart dar. Es sind die Helden der Mode! Gefeiert von ihren Zeitgenossen und beschenkt mit Lorbeeren und Reichthümern, stehen sie für einige Jahre glänzend da, jeder spricht von ihnen, jeder drängt sich nach der Darstellung ihrer Dichtungen, aber die nachfolgende Generation weiß von ihnen nichts mehr. Wir alle sahen die rasselnden „Kulturkampfsdramen" über unsere Bühne gehen und mit frenetischem Jubel überschüttet werden, . . und schon sind sie verschollen, obschon selbst der Kulturkampf in den Reichstagsdebatten noch fortbraust. So ist es mit fast allen den tausenden Werken, welche das deutsche Drama erschuf. Wie ein Leichentuch hat es sich über die einst auf dem ganzen Erdball bejubelten Werke Kotzebue's gelegt, und die Seufzer seiner Helden und Heldinnen werden von uns belächelt, ihre Scherze klingen frostig. Die moderne Bühne hat von ihnen nichts.

Nur die Werke der Vergangenheit gehören dem lebenden Theater an, deren Menschen auch als unsere Spiegelbilder gelten können, deren Ideen einen allgemeingültigen Gehalt haben, deren Dichter auch über ihre Zeit hinweg in die Zukunft sahen, die gewissermaßen den unter der Oberfläche verborgenen, tiefstruhenden, keiner Wandlung unterworfenen, sich stets gleichen Geist der Nation in sich aufgenommen haben. Diese freilich müssen den Kern eines jeden Repertoires bilden. Dem Volk sind sie liebe Freunde geworden, es sieht sie immer wieder voller Ehrfurcht und Vergnügen,

immer neue Vorzüge entdeckt es an ihnen. Sterne sind es, zu denen man emporschaut. Der Schauspielkunst bieten sie die großartigsten Aufgaben, in das Herz der aufstrebenden Dichterschaft flößen sie Begeisterung, Ehrgeiz, Muth und Kraft. Sie bilden eine Schule des Geschmacks und weisen nach oben hin: was das Theater sein soll, und wo die Ziele liegen, nach denen die Menschheit zu streben hat. Es sind die bahnbrechenden Führer! Ueber die literarischen Kämpfe des Tages erhaben, verleihen sie dem Repertoire Ansehen, Größe und Würde. Sie geben gleichsam die Festgerichte einer Bühne ab und demgemäß sollten sie auch zur Darstellung kommen; die Direktionen müßten sie mit all dem Anstand in Szene setzen, die ihre Größe verlangen darf, die Schauspieler sollten in einer gewissen gehobenen Stimmung an sie herantreten und beweisen, daß sie werth sind, als die Dolmetscher so großer Genien aufzutreten. Nur nach sorgsamster und glänzendster Vorbereitung darf ein Theater, welches auf seinen Ruf hält, sie über die Bretter gehen lassen. Viel Werke sind es ja nicht, die diese Ehren beanspruchen dürfen. Wenige glänzende Namen! — wenige Werke haben eine so scharfe köstliche Prägung erhalten, daß sie uns noch heute wie eben aus der Münze gekommen, anmuthen, daß sie noch heute unser Gedanken- und Empfindungsleben mächtig aufrühren. Nur die Schöpfungen Lessing's, Goethe's, Schiller's und Kleist's, und von Neueren die Gutzkow's, Laube's, dessen dramatische Dichterthätigkeit ja bereits in der Vergangenheit liegt, Otto Ludwig's und Friedrich Hebbel's können das klassische Repertoire unserer Theater bilden. Vielleicht möchten auch einige Werke Immermann's (Friedrich II.) einer Neuerweckung würdig sein. Unsere dramatische Literatur, soweit sie heute noch lebensfähig, ist wirklich von peinlicher Armuth und nach fünfzig, hundert Jahren vielleicht muß auch von den Werken der letztgenannten Männer, die uns noch heute so frisch und lebenskräftig anmuthen, manches gestrichen werden. Wie alsdann auch Benedix ganz vergessen sein wird, dessen allerbeste Schöpfungen ja noch heute als Darstellungen des bürgerlichen Alltagslebens nicht mit Unrecht für bescheidene Theile des Publikums zur Aufführung kommen. Ganz haben sie ja noch nicht ihre Farben verloren und ganz sind wir noch nicht Benedix'schen Zeiten entrückt! Bis dahin also mögen sie ein Recht auf die Bühne besitzen.

Aehnlich steht es mit den großen Werken anderer Nationen! Die eben erwähnte Armuth unseres Volkes an lebendigen dramatischen Erzeugnissen, unser universaler, gern in die Ferne schweifender Sinn hat das deutsche Theater, wie kein anderes, fremdländischen Genien eröffnet und Engländer, Franzosen und Spanier haben bei uns eine neue Heimath, selbst die antike griechische und indische Literatur ein gelegentliches Absteigequartier gefunden. Doch sollte hier die Auswahl eine noch viel peinlichere und sorgsamere sein! Denn noch schwerer vermag sich unser naives Theaterpublikum in das Geistesleben dieser fremdländischen Klassiker zu versetzen! Zu der zeitlichen Beschränktheit kommen die nationalen Befangenheiten. In einzelnen Werken aber erhebt sich der Genius über beide, und solche Großthaten gehören nicht einem einzelnen Volke; sondern der ganzen Welt an. Sie lassen uns den Sinn in die Weite richten, das Universelle verstehen und bewahren uns vor einseitiger nationaler Verkümmerung. Dem Strom der volksthümlichen Poesie führen sie neue Quellen zu, — neue Anschauungen, neue Stoffe breiten unsern geistigen Horizont aus. Shakespeare, der größte germanische Dramatiker, ist längst ein deutscher Klassiker geworden, aber auch der glänzendste Vertreter des Romanismus, Calderon, besitzt Anbauten auf unserer Bühne. Freilich, Verständniß findet er nur bei einigen Auserwählten, ein Freund ist er uns noch nicht geworden. Und doch verdiente er es! Schade, daß der größte Theil unserer Theaterkritik in den Händen banausischer Geister liegt, welche, statt das Verständniß zu wecken, mit oberflächlichen Redensarten jeden Versuch, Calderon uns nahe zu bringen, abthun. Der dichterische Genius des Spaniers ist, das behauptet Jeder, der ihn tiefer studiert, beinahe dem des Britten ebenbürtig! Freilich wandelt er nicht so sicher auf der Erde, wie dieser, in der festen Zeichnung von Menschen ist er ihm nicht gewachsen, . . aber an Größe der Ideen übertrifft er ihn bei Weitem. Seine Flügel tragen ihn zu geistigen Höhen empor, die Shakespeare nicht erreichte. Ein Volk, welches einen „Faust“ als seine erhabenste Dichtung mit Stolz bezeichnet, wird gerade bei Calderon herrliche Schätze finden. Nur sollte man nicht ängstlich sein! Letzterer ist ein echtes Kind seiner Zeit und die Anschauungen dieser Zeit muthen uns heute oft genug märchenhaft, ja geradezu grotesk an. Doch bedenke man nur,

wie Shakespeare's Werke erst allmählich dem deutschen Volke schmackhaft gemacht wurden, wie man da geändert, ausgemerzt und zugesetzt hat, bis er schließlich in seiner eigentlichen Gestalt gegeben werden konnte. So sollte die Theaterpraxis auch ruhig mit Calderon verfahren. Vor dem Richterstuhle der Poesie wird sich das rechtfertigen lassen, denn warum sollen wir uns die herrlichsten Edelsteine entgehen lassen, weil die Fassung unsern Beifall nicht finden kann. Uebernimmt die Arbeit der Neufassung ein echter Dichter, kein fingerfertiger Bühnenfabrikant, so kann die deutsche Bühne nur gewinnen, Calderon's Größe wird von unserem Volke verstanden werden, wo jetzt nur eine kleine Gemeinde ihn recht fühlt und begreift! Und ist dieses Ziel nicht schön genug, um solche Mittel vergessen zu machen?!

Die fremdländische Dramatik bietet eine Fülle von Schätzen und es würde hier zu weit führen, auf all die Adern hinzuweisen, in denen sich Gold verbirgt!

Doch hat die glänzende Medaille auch eine Kehrseite und jede Bühnendirektion hat sich vor der Ueberschätzung des Fremden, wie des Klassischen zu hüten! Eine Ueberwucherung des Repertoires durch die Blüthen griechischer, englischer, französischer und spanischer Poesie — um nur diese Völker zu nennen — schädigt die nationale Entfaltung unserer eigenen Dramatik, — und weiterhin unseres Volkslebens! Wir brauchen nur einige Blicke in die Geschichte unserer Literatur zu thun, um die üblen Fehler unserer Bewunderung alles Nichtdeutschen wahrzunehmen. Nicht zum geringsten verdanken wir ihr die Armuth unseres Repertoire's. Wer hat denn das deutsche Volk dargestellt, wer hat gerade unserem Empfinden und Denken den Ausdruck geliehen!? Warum mußten wir die Bahnen verlassen, die Lessing in seiner „Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti", die der junge Schiller, der junge Goethe betraten? Da war Fleisch von unserem Fleisch, Blut von unserem Blut, da fand auch das Volk vertraute Gesichter, bekannte Gestalten, und fühlte den Schlag seines eigenen Herzens! Der Wahn von der Alleinherrlichkeit der griechischen Literatur und Kultur hat die besten Geister von diesen Wegen abgelenkt, Goethe und Schiller wurden ihrer Nation untreu und schrieben Dramen für den kleinen Kreis akademisch Gebildeter; und wenn auch der deutsche Geist groß

genug schlug, um selbst aus der hellenischen Form vernommen zu werden, so wurde doch das naive Publikum von dem fremden Zierrat abgestoßen, wir bekamen eine Gelehrtenliteratur, keine, die aus dem Herzen des Volkes hervorwuchs und auf das Volk wiederum befruchtend wirkte. Werke, wie die „Braut von Messina“, wie „Torquato Tasso“, „Iphigenia“ werden nie im schönsten Sinne des Wortes populär werden. Das Schaffen Immermanns, welches auf den richtigen Weg geleitet, für unser Theater so schöne Früchte hätte zeitigen können, zerbröckelte in dem unseligen Schwanken zwischen griechischer Klassicität, spanischer Romantik und Shakespeare'scher Natürlichkeit, und an unseligen Theorien scheiterte die Kunst gerade der Größten, der wahren Poeten. Das Volk aber sah sich in Folge dessen auf die Speise der dii minorum gentium angewiesen, das Theater fiel den dramatischen Handlangern in die Hände; Kartoffel und Sauerkraut florirte, die nüchterne Alltäglichkeit wucherte empor, da die Größe und die Kraft gaukelnden Irrlichtern in die Sümpfe nachfolgte.

Wir haben zu L'Arronge das Zutrauen, daß er sich in der Leitung seiner Bühne nicht von einem dumpfen Stubenidealismus beeinflussen läßt, sondern dieselbe zu einem Markte des deutschen Volkes machen wird. Ein großer Bühnendirektor soll auch den Muth haben, selbstbestimmend auf die Entwickelung der Dramatik einzuwirken, er soll den Muth einer Ansicht äußern. Die Trennung der deutschen Literatur von den Einflüssen fremden Geistes, mag dieser nun der griechische, spanische oder französische sein, sollte das Ziel einer neuen Literaturbewegung sein. Und hier kann das L'Arronge'sche Theater viel Gutes thun. Besonders die antike griechische Dramatik, welche immer nur das Anfangsstadium theatralischer Kunst bildet und von der modernen um ein Unendliches an Reichthum, Mannigfaltigkeit und Fülle überholt ist, wird man auf den Brettern wenig schwer vermissen. Haben wir das Bessere, was soll uns dann das Gute noch lehren. Nein, — nur das gehört von fremden Literaturen auf die deutsche Bühne der Gegenwart, was fähig und würdig ist, unser Nationaleigenthum zu werden, dessen Ideenwelt uns vertraut, dessen Gefühle wir mitempfinden können; nur das sollte von fremdländischer Literatur ins Repertoire aufgenommen werden, was wirklich neu und originell

ist und unsere Gedankenkreise erweitern kann, was von deutschen Dichtern noch nicht ausgesprochen und verkörpert worden.

Das Theater soll in lebendiger Wechselwirkung zu dem Volke stehen. Einseitige Bildungszwecke kommen ihm nicht zu und es vertritt keine Literaturgeschichte. Alle Ueberschätzung des Klassischen wird hier gefährlich und führt zu akademisch gelehrten Versuchen, die doch keinen festen Boden fassen können. Gerade die Gegenwart sucht etwas in diesen literarischen Spielereien. Wir sehen Shakespeare's „Königsdramen" als Cyklus über die Bühne gehen, den zweiten Theil des „Faust" zugestutzt und eingerenkt die laute Bewunderung wachrufen. Und doch hat weder Poesie noch Theater etwas von diesen gelehrten Ausgrabungen. Die Königsdramen zeigen den brittischen Genius nur im Bann seiner Zeit befangen! Hier und da lodert das Feuer des weltbesiegenden Geistes auf, hier und da packt uns eine rein menschliche Figur! Aber dieses Gold liegt unter Bergen von Schutt begraben. Die Welt, welche Shakespeare und sein Publikum noch begeisterte, dieses politische Treiben und Wirken ist für uns todt, — was sind uns diese Schlachten und Kämpfe! Schlachten, — aber keine Geistesschlachten. Dramatisirte Geschichtschroniken gehören nicht ins Theater und wenn es selbst ein Shakespeare ist, der an der Aufgabe scheiterte. Nichts schadet einer gesunden Entwickelung so sehr, wie sklavischer Byzantinismus, auf politischem oder literarischem Gebiete, und byzantinisch ist es zu glauben, von dem Dichter des „Hamlet", des „König Lear" sei jedes Werk ein herrlichster Schatz, jedes Wort der Unsterblichkeit würdig. Fehler haben, — ist nichts, — man muß nur auch Vorzüge besitzen! Auch der gute Homer schläft zuweilen, ebenso der große Goethe. Die Wirkungen, welche der zweite Theil des „Faust" auf der Bühne ausübt, sind zum größten Theil ganz opernhafter Natur, — dramatisch und echt tragisch ist nur der Schluß! Gerade ein Theaterpublikum dürfte am wenigsten geeignet sein, die tausend Räthsel und Geheimnisse aufzulösen, mit denen sich unsere Commentatoren Jahr um Jahr abplagen. Die symbolischen Gestalten, die verhüllten Reden, . . alles das gleitet und rauscht in wenigen Stunden vorüber, und will man eben einen Gedanken zu ergründen suchen, so reißt schon ein anderer die Sinne mit sich.

Glaube man doch nicht, daß in solchen Darstellungen die Größe eines Theaters besteht, daß viele Klassikeraufführungen auf eine außerordentliche Höhe desselben hindeuten. Ein Direktor, welcher Shakespeare für einen ersten Dramatiker erklärt, stellt seinem Geiste damit noch kein überraschend glänzendes Zeugniß aus, und ein Repertoire, auf dem nur die Dichter der Vergangenheit prangen, welches in fausttrilogischen Aufgaben seinen Ruhm sucht, beweist, daß der, welcher es zusammensetzte, entweder für die Bedürfnisse der Gegenwart kein Verständniß hat oder daß diese Gegenwart unter einem fühlbaren Mangel an Dramatikern leidet. Man schweift nur dann in die Ferne, wenn das Gute nicht in der Nähe liegt!

Eine tüchtige Bühnenleitung muß vor allem ihre Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Dichtung zuwenden, hier sind die wahren Wurzeln ihrer Kraft, hier kann sie die Feinheit ihres Geschmackes, die Fülle ihrer Ideen beweisen, hier kann sie den mächtigsten Einfluß ausüben auf die Entwickelung der Poesie und die des nationalen Geistes überhaupt. Das freundlichste Entgegenkommen, die sorgfältigste Prüfung von Seiten der Theaterdirektoren ist eine berechtigte Forderung der Lebenden, denn es hieße die Pflanze mitten im Wachsthum abbrechen, wollte man das Neue in ungebührlicher Weise dem Alten nachsetzen. Die Oeffentlichkeit ist die Sonne, unter deren erquickenden Strahlen allein die Kunst gedeihlich erblühen kann. Schon der Trieb der Selbsterhaltung weist die Schaubühne auf diese Pflicht hin, denn die Menge liebt das Neue und bei dem großen Haufen verliert auch die größte Dichtung, allzu oft seit den frühesten Tagen der Kindheit bewundert, schließlich die Anziehungskraft. Und das Volk sucht sich selbst im Theater! Die großen Genien der Vergangenheit befriedigen wohl theilweise sein Verlangen, regen die mächtigen Ideen an, welche allzeit in seinem Innern schlummerten, aber der Geist schafft rastlos weiter, neue Ideen tauchen auf, neue Formen, das Gefühlsleben verändert sich von Dezennium zu Dezennium, anders wird die Welt mit jeder Stunde. Und dieses Heute darzustellen, vermag eben nur der Dichter von heute! Das Recht der Gegenwart vertritt er. Auch der Kleinste, welcher ein ganz bescheidenes monotones Instrumentchen spielt, wird die eine oder andere Saite in der Seele seiner Zuschauer sympathisch berühren und

Wiederhall finden. Will die Bühne im schönsten Sinne des Wortes eine Volksbühne sein, d. h. in lebendiger Beziehung zur gesammten Nation stehen und alle Kreise der Gesellschaft in ihren Räumen vereinigen, so steht sie der Dramatik der Gegenwart mit denselben Anforderungen gegenüber, wie der der Vergangenheit: die Dichtung soll modern sein, darstellen die Gedanken und Empfindungen der Zuschauer. Haben wir aber oben gesehen, daß aus der Vergangenheit nur die erhabensten Werke noch für uns modernen Gehalt tragen, so sind für die Augenblicksbedürfnisse der Gegenwart, auf eine geringe Zukunft hin, auch kleinere Geister modern, auch geringere Schriftsteller wissen eine oder die andere Seite des zeitgenössischen Lebens darzustellen. Die Nachwelt wird sie vergessen, für uns aber haben sie einen Zweck! Reißt uns der Adler des Genius auf seinen Schwingen über die Alltagswelt in reinere Höhen empor, so mahnt uns das Zirpen des Heimchens an die kleinen Freuden und Leiden der Familie, an die harmlos-gutmüthige Gesellschaft, die sich um den Küchenherd versammelt und beim brodelnden Feuer Händedruck und Küsse tauscht.

Oft rafft sich die Kritik einem modernen Drama gegenüber zu einer energischen Verurtheilung auf und bricht mit Emphase in die harten Worte aus, diese oder jene Dichtung hätte überhaupt nicht auf die Bretter sollen zugelassen werden. Wo sind nun die Grenzen des Zulässigen, wann darf man mit Recht einer Theaterleitung ihre Wahl zum Vorwurf machen?

Es giebt eine professorale Dramaturgie, welche von der Bühne am liebsten alles ausschließen möchte, was nicht klassisch heißt, und das Recht der Darstellung nur den großen Geistern vom Schlage der Shakespeare, Molière, Schiller und Kleist zuerkennen will. Die Verwirklichung eines solchen Utopia scheitert an dem einzigen Umstande, vielleicht nicht unwesentlichen Umstande, daß solche Genien eben nicht in jeder Zeit als strahlende Führer des Volkes erstehen und so lange wird man diese radikalen Wünsche eben als Wünsche ansehen müssen, nicht aber als Thatsachen, die man ernstlich in Betracht zieht. Man soll die absolute Vollkommenheit erstreben, aber man kann sie nicht immer verlangen! Auch die Iffland und Kotzebue haben ihr Gutes und manche Posse, mancher Schwank, die für den feiner entwickelten

Geschmack nichts bieten, wirken auf den ungebildeten noch immer fördernd ein; es sind Stufen, auf denen das Volk allmählich zu höheren emporsteigt. Eine Theaterleitung, die nur das literarisch Vollkommene annimmt, würde recht bald nichts mehr annehmen können und die Pforten wegen mangelnden Repertoire's schließen. Auch das Kleine hat seine Berechtigung, wenn es nur gut ist. Man bestreitet gern den Clownsprüngen der Rosen, Jacobson und Wilken das Recht der Existenz, aber man vergißt, daß das Theater nicht nur für die kleine Gemeinde der wahrhaft Gebildeten, sondern für das ganze Volk erbaut ist und daß für einen Theil desselben auch diese geringe Kunst noch eine Kunst ist, daß dieser Theil noch gar nicht die Fähigkeit besitzt, das wahrhaft Bedeutende zu würdigen. Einem Schiller, einem Immermann wird man zugeben müssen, daß sie das Höchste von der Schaubühne wollten und daß sie dem keuschesten Idealismus huldigten; aber auch die strenge Aesthetik des Ersteren bestreitet den Farcen nicht prinzipiell das Recht der Aufführung und der Andere schreibt, „daß unsere moderne Bühne zum Theil mit aus den Puppenspielen hervorgegangen, und so ist es gut, wenn sie Kanäle behält, die den Marionettenstoff, der ihr nie ganz aus dem Leibe verschwinden wird, nach unten zu abführen". Die zeitgenössische Bühne liegt nicht deshalb so darnieder, weil sie auch Leute vom Schlage der Schönthan, Moser, Rosen u. s. w. ernährt, sondern weil diese die ungeheure Ueberzahl ausmachen, die Herrscher spielen und an dem Bedeutenden sogar kein Gegengewicht haben. Diese Herrschaft thut denen weh, welche es ernst mit dem Theater und der Literatur meinen! Hier sollte gerade die Kritik als Hüterin des Geschmacks eintreten. Ihre Pflicht ist es, solchem Possenkleinkram den gebührenden Platz anzuweisen, und sie thut es nur dann, wenn sie denselben ebenso gut von dem strengen literarischen Standpunkt aus beurtheilt, wie jede höhere Tragödie und nicht wie ein bekannter Berliner Kritiker, der offen in die Welt seine „zwei Standpunkte" hinausposaunt; den des Amüsements und den der Poesie. Ueber diese Kautschukästhetik, die nicht so und nicht so sagen mag!

Kann man den kleineren Privatbühnen aus der Darstellung des literarisch Minderwerthigen keinen prinzipiellen Vorwurf machen, so gilt dasselbe jedoch nicht von einem sogenannten Mustertheater. Man

hat auch das Hamburger Thaliatheater ein Mustertheater genannt. Aber nur theilweise mit Recht! Für die Schauspielkunst, — ja! doch nicht im Geringsten für die Literatur. Wir hoffen von L'Arronge, daß er diese Einseitigkeit vermeiden und seine Bühne nicht blos zu einem Turnplatz genialer Darsteller machen wird. Vergesse er nicht, daß der belebende Hauch von der Dichtkunst ausgeht. Möge auch das Repertoire ein „Muster"-Repertoire werden, dann ist der Traum eines norddeutschen Burgtheaters kein Traum mehr! Ein solches darf allerdings nicht vom Geschmack der misera plebs contribuens, die in der Literatur ja bis zu den höchsten Schichten herauf verbreitet, abhängen, und sein Leiter muß es verstehen, sich zum ästhetischen Führer des Volkes zu machen. Oft genug widerstrebt die Menge dem Werthvollen und Gediegenen, um sich von seichten Trivialitäten einschläfern zu lassen. Habe L'Arronge die moralische Kraft, eine bessere Einsicht dem Publikum auch mit Gewalt aufzudringen. Laube ist hier ein gutes Vorbild oder die imponirende Größe Schroeders, der, wie man weiß, während seiner Direktion der Ackermann'schen Gesellschaft und als die Darstellung „Heinrichs IV." am ersten Abende nicht den erhofften Beifall fand, die übliche Ankündigung der nächsten Theatervorstellung unter den Worten brachte: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeare's, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt." Ein Stolz, anerkennenswerth, auch wenn er Unrecht haben sollte!

Das triviale, flache und gewöhnliche Alltagsgeträtsch, welches nur die Unterhaltungs- und Vergnügungssucht der Menge zu beschäftigen sucht und ihr alle Wahrheit der Handlung und Charakteristik opfert, welches jede literarische Anforderung negirt, gehört nicht auf die Bretter eines vornehmen Theaters. Wie dieses nur die besten und besseren schauspielerischen Talente vorschiebt, so soll es auch nur die besten und besseren dichterischen Kräfte benutzen.

Leider bietet unsere zeitgenössische Dramatik keinen durchaus erfreulichen Eindruck, und das hat seine mannigfachen Gründe. Der durchgehendste Mangel scheint mir der an Originalität und Lebensfülle zu sein. Das zeigt sich in den Charakteren, welche zu conventionellen Masken zu erstarren drohen. Wir haben keine Individuen,

sondern Schablonen. Was früheren Jahrhunderten der Harlekin, der Pantalon, der Grazioso, die Colombine war, das haben wir heutzutage an unseren Backfischen, Bonvivants, Soubretten u. s. w. Dasselbe Menschenkind, in verschiedene Lagen gebracht, der eine sieht's dem Anderen ab. Man schöpft seine Gestalten nicht aus dem Leben und dem eigenen Innern heraus, sondern aus Büchern und dem auf der Bühne Gesehenen. Ueberall Reproduktion, — Zeichnung und Farben, alles Abklatsch und Nachdruck. Das Beste hat immer die darstellende Kraft zu thun. Der Schriftsteller wirft die Umrisse in gröbsten flüchtigsten Strichen hin, aber nicht, weil er allzu viel geschaut hat, wie ein israelitischer Prophet oder wie Shakespeare, der in der Fülle seiner Gesichter oft auch nur aphoristisch verfährt, und dadurch gerade um so kolossaler wirkt, — sondern aus dem leidigsten und traurigsten Mangel an Phantasie. Der Mangel an Originalität, an eigener Erfindung bewirkt es auch, daß wir nur so selten den Herzschlag des modernen Lebens aus unseren Schöpfungen vernehmen. Unsere Dramatiker sitzen in der Stube und kramen in den alten Schätzen der Theaterrumpelkammer, aber wenn sie auf die Straße hinaustreten, verschließen sie ihre Augen vor dem hellen Sonnenlicht. Man spricht so viel von den Franzosen, .. hätten wir doch nur den Muth und die Rücksichtslosigkeit, mit der sie keck die Fragen der Gegenwart, das was uns das Blut erregt, das was unser Gehirn rascher arbeiten läßt, auf die Bühne bringen. Unser Lustspiel, .. unser Gesellschaftsdrama, .. so viele Köpfe haben sich ihm gewidmet und was haben sie hervorgebracht: Nichts! Einige Situationen von zweifelhafter Komik, harmlose Verwechselungen, wie sie seit hundert Jahren gang und gäbe sind. Diese Leute unterscheiden sich durch Nichts von ihren Großeltern. Ebenso ideenlos, wie zeitlos wandeln sie dahin. Von jenen Geistern, welche die einzige Zukunft des deutschen Theaters im Heile des Conversationsschauspieles erblicken, ist Lindau der Einzige, der sich hier und da zu einem satirischen Dolchstoße aufschwang, hier und da den festen Griff ins Leben wagte. Aber sein dichterischer Charakter ist leider völlig Gallerte und ihm fehlt Alles, was den geborenen Dramatiker ausmacht, die Kraft und Leidenschaft; nichts als Feuilletonist, läßt er seine Ideen in Plaudereien verzetteln, setzt sie aber nicht in contrastreiche Handlungen

um. Andererseits fehlen auch die großen Dichter, welche sich über die Zeit emporschwingen und allgemein gültige Ideen, Fragen, die das Herz unserer Nation stets berühren werden, in erhabeneren Formen zum Ausdruck bringen. Die hohe Tragödie, das hohe Drama schien unserer Generation für Jahre lang entschwunden zu sein, und die Vergangenheit mußte uns mit ihren Schätzen aushelfen. Schwindsüchtige Gestalten schlichen über die Bühne, rückgratslose Poeten, die weder über Schwung noch Leidenschaft, weder über Ideen noch über Kunst der Charakteristik geboten. Und wieder zeigte sich der Zwiespalt zwischen Theater und Literatur in grellem Licht. Echte Dichternaturen, wie die Hans Herrigs u. a., wandten sich allzu stolz von der Bühne ab, im Schutt und Geröll des Buchdramas erlosch manche echt dramatische Flamme. Ohne Frage! Das was die deutsche dramatische Literatur im siebenten Dezennium des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen, wird die Bewunderung der Zukunft ebensowenig wachrufen, wie es die Seele der Zeitgenossen fesselte, und man braucht keine andere Erklärung: nichts als die Ohnmacht unserer Dichter hat die übergewaltige Herrschaft der fremdländischen Literaten verschuldet, die Schundwaaren, die der deutsche Markt erzeugte, haben ihn völlig in die Hände der Franzosen und Nordgermanen geliefert. Sie erregte das Mißtrauen der Theaterdirektoren gegen die einheimische, das allzufeste Vertrauen auf die ausländische Produktion und das stets lenkbare Publikum ließ sich willenlos in den Strudel hineinziehen! So brauchte man schließlich nur in Paris oder in Christiania geboren zu sein, um ein gefeierter deutscher Dichter zu werden.

Unter denen, die in den letzten zwölf Jahren auf unserer Bühne festen Fuß gefaßt, sind vielleicht nur drei Gestalten, welche einen wirklich erfreulichen Eindruck hinterlassen. Die originellste, ursprünglichste, vom Erdhauch der Wirklichkeit umwitterte, ist die Anzengrubers; ein geborener Dramatiker, voller Kraft, voller Leidenschaft. Er packte so recht unbekümmert ins Leben der Gegenwart hinein und zeichnete Menschen in kühnem al fresco, deren Kämpfe lebhaften Wiederhall in unserer Seele wachriefen. Ein echtes Kind seiner Zeit und doch über sie hinausgreifend! Nur verhinderte das engbegrenzte Stoffgebiet, sowie der Dialekt eine allgemeine Wirkung auf die ganze

deutsche Nation, und Anzengruber blieb daher, allerdings im vornehmsten Sinne des Wortes, doch immer nur ein Lokalpoet. Wilbrandt wächst in dieser Hinsicht weit über ihn empor, — der vornehmste unserer Bühnendichter, eine volle rechte Poetennatur. Auch er hat oft einen scharfen Blick für das Seelenleben der Gegenwart bewiesen, so in seiner „Arria und Messalina", die tief in dem unruhigen Gähren, der nervösen Sinnlichkeit des verflossenen Jahrzehnts wurzelte. Es war die symptomatische Erscheinung einer kranken Zeit. Das Beste schuf er jedenfalls als graziöser Lustspieldichter, wie denn seine „Maler" direkt unter den Freytag'schen „Journalisten" stehen. Freilich blieb ihm die volle, saftigblühende, dramatische Kraft Anzengruber's versagt, und seine Hauptstärke ruht mehr in der Novelle, als im Drama. Auch das letztere hat bei ihm den Zuschnitt der ersteren. Ihm mangelt die theatralische Objektivität und vielzusehr in sich hineingrübelnd, schafft er jene angekränkelten, psychiatrischen, peinlichen und unfrischen Erzeugnisse, wie „Natalie" oder „die Tochter des Herrn Fabricius". Der Dramatiker soll vor allem Blut haben, Wilbrandt aber besitzt allzu wenig Blut und viel zu viel Nerven. Das Volk in seinen weitesten Schichten kann sich zu freudiger Begeisterung an ihm nicht entzünden, da ihn zu viel beklemmende Krankenstuben- und Salonluft umweht, und nicht der frische Wald- und Gebirgsduft Anzengruber'scher Poesie. Die populärste Verbreitung fand L'Arronge, und zu diesen Erfolgen kann nur der matte Stubenidealismus scheel sehen. L'Arronge ist der anmuthigste Genremaler und die Poesie der deutschen Familie findet bei ihm einen gemüth- und humorvollen Schilderer, von reinstem Optimismus beseelt. Man mag vom streng literarischen Standpunkt ihm eine gewisse Einseitigkeit in Stoff und Charakteristik vorwerfen, aber im Ganzen ist seine Erscheinung eine sehr erfreuliche. Besonders, da überall eine ernste Hingabe an die Kunst hervorleuchtet, eine sorgsame, gewissenhafte Arbeit, welche die einzelnen Rollen bis in feinste Einzelheiten hinein ausführt. Sehr zu ihrem Vortheil hebt sich diese zierliche Malerei von der Schleuderarbeit der Moser, Schönthan und Rosen ab, in welcher alle Kunst zu Grunde geht und nur die rohe Spekulation auf das Lachbedürfniß des Publikums übrig bleibt. L'Arronge berührt eine dem deutschen Volkscharakter stets sympathische

Seite. Leicht zu Thränen gerührt, von weicher Sentimentalität, und doch voll derben Witzes, in ein behagliches breites Lachen oft ausbrechend schildert er Gemüthsmenschen, die unberührt von den großen Wogen des öffentlichen Lebens, in ihrer Klause eingeschlossen, den stillen Freuden und Leiden der Häuslichkeit leben. Seine Gemeinde ist groß, da seine Gestalten dem Volke vertraute Bekannte sind und die Humanität seiner Gesinnung, sein warmes, volles und offenes Herz lautere moralische Wirkungen erzeugt.

Ich könnte noch Wildenbruch hinzufügen. Aber obwohl an Jahren schon gereift, läßt sich dieser Benjamin der deutschen Dramatik doch nicht mehr zur Generation der siebziger Jahre zählen. Seine junge Wirksamkeit gehört noch nicht der Geschichte an und so läßt sich auch über sein Können wie über seine Individualität noch kein bestimmtes Urtheil fällen.

Immerhin aber kann er es sich zum Verdienste anrechnen, daß er von der aufstrebenden jüngeren Literatur als der Erste die ganze Weisheit der Aesthetik Lindau's und Consorten praktisch ad absurdum geführt hat. Das war ein tolles Phrasengewirr, welches in den Kritiken und dramaturgischen Studium so selbstgefällig zum Ausdruck kam. Die Zeit der Tragödie und des höheren Dramas sollte auf immer geschwunden sein, nur das Conversationsschauspiel, Lustspiel, Schwank und Posse eine Zukunft haben. Das Publikum hatte alles Interesse für jene erstere Kunst verloren, alles was diese schuf, war unmöglich für die Bühne und mußte ein kärgliches Leben als Buchdrama fristen. Uns Deutschen war es unmöglich, ein technisch tüchtiges Theaterspiel zu liefern, denn uns fehlte jegliche Kunst des Aufbaues und der Composition und wir konnten nicht spannen, noch auch interessiren; einzig die Franzosen waren das Mustervolk, von denen wir das alles lernen konnten, einzig in der Nachahmung der Heroen des Pariser Straßenpflasters lag das Heil des deutschen Zukunftsdramas. Heute weiß es Jeder, der nur offene Augen hat und klar sehen will, daß uns der Sinn für die gewaltigen Wirkungen der Tragödie nicht erstorben, daß er nur eingeschlafen wegen der traurigen Unfruchtbarkeit, welche auf diesem Gebiete in den letzten Jahren herrschte. Nur die Ohnmacht der Lindau und Bürger ließ mit klingendem Spiele die französische Sittenkomödie einziehen, und

wie im Nu würde sie von der Oberfläche verschwinden, wollten einheimische Dichter das sociale Leben unseres Volkes in interessanten Bildern zur Darstellung bringen. Die Aufführungen von Fitger's „Hexe“ und der Wildenbruch'schen Werke beweisen, daß in großen Schichten des Publikums die Sehnsucht nach Besserem lebt und wie kläglich nimmt sich nicht da der Groll des wackeren Don Quixote Paul Lindau aus, wenn er alle seine kritischen Kartenhäuser zusammenbrechen sieht und in den Feuilletons der „Kölnischen Zeitung“ hämisch bemerkt, die Wildenbruch'schen „Karolinger“ hätten größere literarische, als pekuniäre Erfolge erzielt, das ideale Princip habe den Direktor Ernst nicht vor dem Krache geschützt. Hätte doch Lindau diese Zeilen nicht zu einer Zeit geschrieben, als die drei Aufführungen des „Jungbrunnen“ die pekuniären Erfolge seiner Dramatik in noch viel — viel trüberem Lichte erscheinen ließen! Wenn es mich nur nicht zu weit führte, so wollte ich schon dem Schleppenträger der Franzosen die Erklärung geben, warum das Viktoriatheater die Saison nicht aushielt. Eine Bühne, ganz neu in Berlin, welche sich ein Stammpublikum erst heranzuziehen hatte, der unselige Gedanke, die Saison mit Gastspielen zu eröffnen und der ungenügende Erfolg derselben, die Schauspieler, sich über das Durchschnittsmaß nicht erhebend, alles das hat nicht zum wenigsten dem pekuniären Gewinn der „Karolinger“ geschadet. Und warte man nur einige Zeit! Lasse man unsere Nation sich erst völlig ermannen, vertreibe man den kritischen Spuk der Lindau und Genossen, die Nachwirkungen des Verdauungsschlafes, lasse man erst unsere Kritik von neuem ernsteren Geiste beseelt werden, und wir haben wiederum in allen Schichten der Bevölkerung ein großes Publikum, welches mit Andacht und Freude auch den Offenbarungen einer erhabeneren größeren Kunst lauscht. Dann wird die Scheu der Theaterdirektoren vor der fünfaktigen Tragödie von selbst verschwinden, und hoffentlich geht L'Arronge mit gutem Beispiele voran, indem er ihr nicht Mißtrauen, sondern Wohlwollen entgegenbringt, überallhin ermuntert und die aufkeimenden Kräfte befördert, soweit es seine großen Mittel erlauben.

Die Hoffnungen, welche man an das erste deutsche Nationaltheater anknüpfte, und die einen Lessing bewogen, für dasselbe mit allen Kräften seines Geistes in die Schranken zu treten, scheiterten

nicht zum Geringsten an dem Mangel eines Nationaldramas. Heute, um mehr als ein Jahrhundert später, richten die Besten und Edelsten des Volkes wiederum ihre Blicke auf eine begeisterte Gesellschaft hochbegabter Künstler, die im Innersten des Herzens und wenn sie auch ihr stilles Begehren vielleicht nicht mit lauten Worten sagen, doch gewiß die Sehnsucht und den thatbereiten Willen hegen, den alten Wunsch endlich zu erfüllen, weiterzubauen in dem Sinne des Hamburger Dramaturgen und seiner Mitkämpfer. Das „Théâtre français“ unserer westlichen Nachbarn nur in seinen äußeren Einrichtungen, seinem Geschäftsgang, in der Art seiner Einnahme- und Ausgabebücher nachahmen, — das wäre Nichts, das verlohnte nicht, eine Feder darum zu verschreiben, darum brauchte man kein lautes Geschrei zu erheben; nein, der Geist muß es sein, — die Seele, welche in den Hallen jenes Institutes weht, muß auch die Schöpfer des deutschen Landestheaters beleben und wie jenes mit dem französischen Volke verwachsen, so muß auch dieses, womöglich noch tiefer, hineinwurzeln in unsere Nation, und aus ihr wiederum heraus köstliche Blüthen und Früchte zeugen. Das kann es aber nur dann, wenn L'Arronge die innige Verbindung mit den Dichtern sucht, wie jenes. Viel kann er wirken, seine That ein Wendepunkt in der Entwickelung unserer Schaubühne werden, wenn er mit seinen bedeutenden Mitteln dafür eintritt, die Kluft zwischen Theater und Drama zu überbrücken. Unseren Schauspielern gilt der Poet als ein fremder Eindringling in ihr Reich, sie wollen ihm kein Verständniß für die Welt hinter den Coulissen einräumen, der Dichter hat die Macht über sein Werk verloren, sobald es in die Hände der Darsteller übergegangen. Jeder modelt dann an ihm herum, der Regisseur führt mit Eifer den zeilen- und gedankenmordenden Rothstift, und niemand fragt dabei nach dem Schöpfer, welcher zuletzt auf der Generalprobe, wenn nichts mehr zu ändern, mit Entsetzen sein Werk verstümmelt wiederfindet. Der Dichter gehört nicht zu uns, — das ist der schlimme Gedanke, der sich wie ein rother Faden durch die fünfbändige „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ des Schauspielers Eduard Devrient zieht. Oftbeklagter Gedanke, dem auch Lindau in seinen „Dramaturgischen Blättern“ mehrmals treffende Worte verliehen! Seht mit offenen Augen umher, und ihr erblickt die herrliche Folge

desselben: den Verfall der Bühne! Hier muß eine Wandlung eintreten und gerade sie hängt allein von jener Immermann'schen „moralischen Entschließung“ ab. Möge L'Arronge jenen intimen, belebenden und geistig anregenden Verkehr zwischen den Societäten seiner Bühne und den Schriftstellern anbahnen, wie er am Théâtre français gang und gäbe, mögen auch am deutschen Landestheater die geschmackvollsten und gebildetsten Köpfe der Genossenschaft, vielleicht durch einsichtige Kritiker und ausübende Schriftsteller verstärkt, das dramaturgische Comité bilden, welches über die Annahme eines schriftstellerischen Werkes die letzte entgültige Entscheidung trifft, nachdem dasselbe ihnen von dem Autor selbst oder einem Vertreter in offener Sitzung vorgelesen. Möge dem Dichter auf den Proben die berathende Stellung eingeräumt werden, die ihm gebührt. Wenn auch nicht von einem Tag zum anderen, nach und nach werden doch die jetzt noch so weit verbreiteten Vorurtheile des Darstellers gegen den Dramatiker schwinden, und auch dieser sich mehr und mehr klar machen, daß er nur von der Bühne herab wahrhaft lebendig auf alle Kreise des Volkes einwirken kann, und darum auch diese mit ihren Forderungen und Gesetzen stets vor Augen halten muß.

Oft genug ist die Klage über den Schlendrian unserer Bühnenleitungen laut geworden, und mancher jugendliche Schriftsteller betrat mit Zagen den harten Weg, der ihn über Dornen und Disteln zu den weltbedeutenden Brettern führen sollte. Es gilt von den Theaterdirektoren dasselbe, was von Verlegern und Buchhändlern: dem werdenden Ruhm gehen sie scheu aus dem Wege, aber sie drängen sich um den gewordenen. Manuskripte, welche auf ihrer ersten Seite nicht den Namen eines bekannteren Autoren tragen, wandern wie häufig! ungelesen in die Hände der Verfasser zurück, begleitet von irgend einigen nichtssagenden Redensarten, oder gar einem lithographirten Schreiben. Es ist ja allerdings keine mühelose, auch keine angenehme Arbeit sich alljährlich durch vielleicht vierhundert von Dramen hindurchzuwinden, wie sie die deutsche Kleindichterkrankheit in manchen Theaterbureaus ablagert. Aber ein wie großer Bruchtheil von diesen Werken stellt sich nach den ersten flüchtigsten Blicken als die Ausgeburt völliger dichterischer und theatralischer Impotenz heraus und macht jede weitere Lektüre unnöthig! Andererseits aber

bedarf eine Einlieferung oft nur gelinder Umarbeiten und leichter Retouchen, um ein tüchtiges Bühnenwerk abzugeben. Wer unterzieht sich hier der Mühe des Rathgebens? Viele Knospen sind ohne Frage durch die Lässigkeit unserer Direktoren und ihrer Dramaturgen gebrochen, und auch die Besten unserer Dramatiker haben die schmerzlichen Streiche derselben erfahren! Brauche ich doch nur an Freytag's „Journalisten" zu erinnern, — eben jene „Journalisten", die wir neben der „Minna von Barnhelm" als unser bestes Lustspiel zu feiern pflegen, — brauche ich nur daran zu erinnern, daß sie von der Leitung des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin mit einem lithographirten Schreiben remittirt wurden. Und daß es heutzutage nicht besser geworden, daß noch immer unsere Bühnenleiter der werdenden Literatur den Rücken zukehren, wird uns ein jüngerer Dramatiker, Wildenbruch, bezeugen, in Erinnerung an den Kreuzweg und seine zahlreichen Leidensstationen, den er vor der Berliner Aufführung der „Karolinger" gehen mußte. Gewiß ist es ein Trost, — aber ein Trost, der der Lässigkeit zum Schilde dient, — daß das echte Talent sich schließlich doch Bahn bricht. Schließlich! Aber vorher gehen die langen Stunden der Verbitterung, des Zweifels und herumtastender Versuche, und vielleicht um Jahre wird die Entwickelung aufgehalten. Denn wahrhaft wachsen, sich intensiv und expansiv ausbreiten, kann der Dramatiker nur unter den Augen der Welt, nur auf den Brettern, und erst das auf der Bühne lebendig erschaute Bild seines Werkes macht ihn völlig klar über sein technisches Können, nicht zum wenigsten der Erfolg lehrt ihn die geistigen Schwingen weiter entfalten und die Schranken der Conventionalität verachten. So lange der junge Dramatiker, dessen Ehrgeiz auf die theatralische Darstellung gerichtet, eine solche noch nicht erlebte, wird er sich im Innern unfrei fühlen und sich mißtrauen, dem Geschmacke der großen Menge nachgeben und huldigen, die erfolgreiche Aufführung hingegen kann ihm den bewußten Stolz und den Muth des Versuches geben, dem gewöhnlichen Geschmack seinen besseren entgegenzustellen, das Publikum zu bilden und zu erziehen.

Man hat in den letzten Jahren in geradezu krankhafter Weise Preisausschreibungen veranstaltet, um auf diese Weise verborgene Talente ans Licht zu locken! Nichts thörichter als das! Ist es

schon eine mühevolle Arbeit, einige hundert Dramen gewissenhaft zu lesen und zu beurtheilen, wenn sie im Laufe eines Jahres nach und nach in das Bureau eines Theaters einlaufen, wie soll es da möglich sein, ebenso viele Dramen, die in wenigen Monaten, oft wenigen Tagen zusammen kommen, in noch wenigeren Tagen zu sondern und zu kritisiren. Diese Arbeit ist einfach unmöglich und jedes Preisausschreiben hat die Klage von neuem wachgerufen. Und auch nach anderer Richtung hin tauchen die Bedenken auf! Durch die Vertheilung eines Preises und die damit verbundene Reklame erhält die glücklich gekrönte Schöpfung eines bis dahin vielleicht völlig unbekannten Autors eine Bedeutung, ein Ansehen, welche dem literarischen Werthe des Dramas in den meisten Fällen gar nicht zukommen. So werden auf der einen Seite die Selbstüberschätzung und der Eigendünkel nebst all ihren Folgen groß gezogen, auf der anderen Seite die Enttäuschung, der Hohn und der Pessimismus geweckt. Die Geschichte der Preisausschreiben seit mehr als hundert Jahren verzeichnet denn auch einen Mißerfolg nach dem andern; vor allem bedeutsam ist es, daß sehr oft in derselben Zeit, wo irgend ein todtgebornes Aftermusenkind gekrönt wurde, Werke an die Oeffentlichkeit traten, die der Unsterblichkeit gehören, aber die Schranken eines Preisgerichtes bewußt oder unbewußt gemieden hatten.

Eine sorgsame, geduldige, wenn auch langsame Prüfung aller bei den einzelnen Theatern einlaufenden Dramen, wofern sie sich nicht auf den ersten Blick als völlig unreife Arbeiten herausstellen, wird unendlich mehr Werth haben, als alle Preisausschreiben der Welt. Denn offenbar sind diese nichts als glänzende prunkhafte Gewänder, in die sich der erbärmlichste Schlendrian gesteckt. Und gerade der Schlendrian ist der schlimmste Feind aller bühnenreformatorischen Bestrebungen. Denn er arbeitet im Versteckten, und man kann ihn fast unmöglich aus seinem Dunkel hervorziehen und durch klare Beweise, Zahlen und Ziffern darlegen. Nur die innere Tüchtigkeit, die „moralische Entschließung" des Einzelnen wird hier Wandlung bringen, nur das Bewußtsein von der Nothwendigkeit treuer Pflichterfüllung. Hoffen wir daher, daß an der L'Arronge'schen Bühne das Amt des Dramaturgen, dem die Auswahl und Beurtheilung der einlaufenden Dramen obliegt,

in der Hand eines nicht nur geschmackvollen, kundigen, geistig hochstrebenden, sondern auch des gewissenhaftesten Mannes liegt, der auch der werdenden Literatur Interesse und Sympathie entgegenbringt. Jedenfalls müßte dies zum Prinzip erhoben werden: kein Manuskript geht an seinen Autor zurück, ohne daß eine sachliche, alle Hauptbedenken kurz hervorhebende Begründung denselben über die Gründe der Ablehnung klar macht. Ohne Frage wird ein solches Verfahren die besten Folgen haben, — und diese liegen allzuklar vor Jedermanns Augen, als daß man sie noch besonders hervorzuheben brauchte. Aber das Theater ist es auch der Literatur schuldig. Beide, Bühne und Drama, können nur dann eine glänzendere Zukunft noch erleben, wenn sie unentwegt nebeneinander gehen, Hand in Hand gepreßt, — und daß auch L'Arronge dieses schöne Ziel fest ins Auge faßt und es zu erreichen sucht mit all seinen Mitteln, das ist eine der erhebendsten Hoffnungen, die wir an die Gründung des „Deutschen Landestheaters" knüpfen.

Vielleicht ist dann die Zeit gekommen, wo sich auch das deutsche Volk eines echten und rechten Nationaltheaters rühmen kann, welches sich tief in seinem Geistesleben einwurzelt, und wie wir es seit Jahrhunderten an unseren westlichen Nachbarn bewundern und beneiden.

Mögen L'Arronge und seine Societäre der jungen Literatur die Hand reichen, wie diese es gewiß ihnen thun wird, möge das „Deutsche Landestheater" nicht mit vollen Segeln in die Wasser des Franzosenthums hinaussteuern, noch in den dürren Felsengebieten klassisch-literarischer Spielereien und gelehrter Experimente sich verirren, möge es aber auch sich nicht überschwemmen lassen von den trivialen flachen Machwerken der literarischen Handlanger, Tagelöhner und fingerfertigen Fabrikanten, die nichts als das Amüsement der großen Menge erstreben und im Theater nur eine Vergnügungshalle sehen, gerade gut genug, die Langeweile einiger Stunden zu vertreiben.

Ein Spiegel des deutschen Volkes! Und wenn auch die Dramatik des verflossenen Dezenniums so wenig auf dieses Ideal hingewirkt, so kläglich arm und nackt dasteht, und so wenige gesunde und erfreuliche Schossen getrieben hat, so dürfen wir doch mit fröhlicheren Hoffnungen in die Zukunft schauen. Ich habe schon auf den

vorhergehenden Blättern darauf hingewiesen. Ein ernsterer Geist hat das Volk erfaßt und auf die trunkene, evoëjauchzende Ausgelassenheit, die bakchantische Lust der siebziger Jahre ist eine männlichere gefaßtere Besonnenheit gefolgt. Das nationale Bewußtsein wächst mehr und mehr in uns hinein und wird zu einer Macht, mit der man rechnen muß. Empor richten sich die Herzen und wir erkennen, daß das deutsche Volk auch geistige Ideale zu erkämpfen und zu vertheidigen hat, daß nur in der inneren Kräftigung des Volkscharakters eine Bürgschaft für eine gute Zukunft liegt. Die Generation, welche unter den Eindrücken der Siegesjahre von 1870 und 71 groß gewachsen, tritt bestimmend in das staatliche und gesellschaftliche Leben ein und diese Generation hat es gelernt, stolz auf ihr Vaterland zu sein. Die Schatten fallen voraus. In Kunst und Literatur machen sich die Zeichen einer veränderten Gesinnung geltend. Und das Theater wird sich ihr nicht entziehen können! Auch durch seine Hallen wird ein ernsterer Hauch wehen, vollathmig, herb, kühl und frisch und die erbärmlichen Geister vertreiben, die sich in den letzteren Lustren dort unter cynischem Gelächter umhertollten, die in der Kunst nichts sahen als die milchgebende Kuh.

National und modern, — das müssen zwei Stichworte für die aufstrebende Literatur werden. Nicht, als ob man seine Stoffe nur aus der Geschichte des deutschen Volkes nehmen oder gar nach dem naiven akademischen Rezept Gottschall's in ihrer Wahl nicht über die Zeit des dreißigjährigen Krieges hinausgehen dürfte, — vor solch plattem Formalismus bewahre uns gütig der Himmel. Nein, Gestalten und Schicksale, die das tiefste Empfinden unseres Volkes berühren, universal über Zeit und Raum sich hinspannen, hat es in allen Tagen gegeben, aber auch nur diese allgemein gültigen Stoffe soll man der Vergangenheit entnehmen und nicht in jedem historischen Todtschlag gleich eine erschütternde Tragödie sehen. Nur das Eine versteh ich unter jenen Worten „national“ und „modern“: Ideen und Gedanken, Gefühle und Empfindungen müssen unserem Volke vertraut sein, für die Ideen muß es auch noch heute sich begeistern, kämpfen und leiden können, die Empfindungen muß es noch heute hegen, sich von ihnen erheben, zu Thränen rühren oder zu befreiender Heiterkeit bewegen lassen. Dann haben wir das Nationaldrama,

welches Lessing ersehnte und das allein würdig ist, über die Bretter des neuen „Deutschen Landestheaters“ zu gehen, allein seine tiefste und weiteste geistige Bedeutung ausmachen wird. Jene Bedingungen kann jeder echte und rechte Dichter erfüllen, wenn er nur will, — ist uns das Geschick aber hold, so verleiht es uns vielleicht auch Poeten, die nicht nur national und modern, sondern auch groß sind, d. h. über einen Reichthum neuer erhabener, alles umfassender Ideen und packender Stoffe, reiche Gestaltungskraft und tiefinnerliche Poesie verfügen.

* * *

Ein Repertoire, nach solchen Prinzipien zusammengesetzt, wird auch auf die Schauspielkunst heilsam und fördernd einwirken. Letztere hat ihr redlich Theil mitbekommen von den Anschuldigungen, welche man gegen das Theater im Allgemeinen erhoben hat, und seit dem Anfange dieses Jahrhunderts haben die Ankläger nicht still geschwiegen, mit ihren Beschwerden über die Gegenwart, den Lobpreisungen der Vergangenheit. Nun ist es für den Nachgeborenen gewiß schwierig, vielleicht unmöglich, die Richtigkeit dieser Urtheile festzustellen, denn das schauspielerische Gebilde verrauscht mit der Stunde und ist dazu wie keine andere Kunstgestaltung bei dem übermächtigen Vorwalten der äußeren Persönlichkeit rein subjektiver Kritik unterworfen. Lassen wir daher an dieser Stelle die langwierige Untersuchung, inwieweit die Kunst der Urgroßväter die unsrige überflügelt und was wir als Gewinn ihr entgegenzustellen haben. Die Geschichte mag viel können, aber beweisen, überzeugen sollte sie niemals dürfen. Hat unsere moderne Schauspielkunst ihre Fehler und Schwächen, so bleiben diese eben Fehler und Schwächen, auch wenn sie mehr als ein Jahrhundert alt sind, und selbst die Autorität eines Goethe könnte sie nicht entschuldigen.

Als schwerwiegendsten Mangel hat man unsrer Schauspielkunst den Mangel eines einheitlichen Stiles vorgeworfen. Man weiß, daß sich die Altmeister unsrer Schauspielkunst des Werthes eines solchen wohl bewußt waren und erinnert sich vor allem Schroeders, der mit so vielem Eifer eine einheitliche Spielweise am Hamburger Theater durchführte. Bedenkt man, daß Lessing und Shakespeare

ihre Pathen, daß sie gleichsam an den Werken dieser Dichter emporwuchs, so ist man sich über die Grundformen ziemlich klar: Wahrheit der Darstellung lautete ihr Hauptgesetz, Natürlichkeit in Sprache und Bewegung, eine dem Leben möglichst nahe kommende Zeichnung der Charaktere und kräftige Ausführung aller besonderen Merkmale des jeweiligen Menschentypus. Gewiß haben schlechte Künstler, die ja gewöhnlich durch krasse Aeußerlichkeiten allen Mangel an Innerlichkeit zu verdecken suchen und hohlen Formelkram anstatt tiefen Gehaltes geben, dieses Prinzip zuweilen zu discreditiren verstanden. Besonders die überschäumende Gewalt Shakespeare's machte sie zu haarbuschigen Coulissenreißern oder man ward zu mühseligen Nüancensuchern und Mätzchenmachern, zu geistlosen sklavischen Copisten von tausend Aeußerlichkeiten. Es fehlte nur das geistige Band! Dennoch ist das Prinzip einzig richtig und gerade die Theater, welche dasselbe acceptirt, sind als die Schauspielerschulen par excellence anerkannt: das Burgtheater, wohin es von Schroeder selbst verpflanzt und wo es in Laube den unermüdlichsten, verständigsten und rücksichtslosesten Pfleger fand, sowie das Hamburger Thaliatheater leuchten durch den Ruhm eines einheitlichen, einfachen, wahren und natürlichen Spieles in den zeitgenössischen Bühnenverhältnissen glänzend hervor.

Leider wurde die von den Hamburgern ausgestreute Saat beim ersten Emporkeimen mächtig geschädigt und die Nachtfröste kamen über sie! Im ruhigen und sicheren Beharren auf der Schroeder'schen Bahn hätte unsere darstellende Kunst es zu einem allgemein gültigen und allgemein anerkannten Stile sicher gebracht, feststehende dramaturgische Gesetze wären bis in jede Winkelbühne gedrungen, und Regisseure und Schauspieler würden sich über die Darstellungsweise einig sein. Goethe und Schiller aber brachten den Zwiespalt mit sich, und die Entwickelung der Kunst zu einer einheitlichen Spielweise brach jäh ab! Auf den Brettern wiederholte sich das betrübende Schauspiel, wie es die Poesie erlebte. Zwei geniale Naturen rissen mit unwiderstehlicher Kraft das Gespann der deutschen Kunst aus den Bahnen nationalen Lebens heraus. Es schwebte ihnen das griechische Theater als Muster vor und so stellte man vor allem an die Stelle der Wahrheit die antike Schönheit. Die Anfänge schau-

spielerischen und dichterisch-dramatischen Wesens, wie es die Hellenen nur kannten, galten als Muster für unsere moderne weit höher und ganz anders geartete Kunst! Das neuere Drama setzt alles in Handlung, That und Bewegung um, das griechische hingegen trägt einen rein lyrischen Charakter an sich und ist einförmiger, ruhiger und plastischer Natur. Letzteres führte daher naturgemäß zum reinen Deklamationsstil, und die Zugabe musikalischer Begleitung erklärt sich dabei von selbst. Der griechische Künstler war mehr Recitator als Schauspieler! Daher auch abgemessene, feierliche, rein begleitende Bewegungen, wie sie das ne nimis, das Maß in allen Dingen bestimmt, daher auch die Gleichgültigkeit gegen jedes Mienenspiel, welches ja durch die Maske unmöglich gemacht wurde. Daß dieser Stil bei den Griechen die denkbarste Vollkommenheit erreichte, scheint ohne Zweifel zu sein, wenigstens deutet darauf die uns völlig abhanden gekommene Feinfühligkeit des athenischen Volkes hin, welches jeden falschen Accent mit einem Sturme der Entrüstung strafte. Wie hätten auch die Besten von unseren Mimen vor einem solchen Publikum bestehen können?! Wie sollte aber auch ein so ausgeprägt nationaler Stil mit all seinen Zufälligkeiten und Befangenheiten von unserem Volke als der einzig wahre anerkannt werden. Der deutschen Schauspielkunst wurden Principien aufgedrängt, die unbedingt zu kaltem Formalismus führen mußten. Das Spiel trat ganz hinter die Deklamation zurück, und die Deklamation suchte man durch einen gewissen singenden Ton noch mehr von aller Realität zu entfernen; die Bewegungen sollten vor allem schön sein; kein Wunder, daß sie geziert wurden, daß man mehr dem Auge zu schmeicheln, als den Verstand zu überzeugen suchte; man stellte mehr lebende Bilder, als daß man auch durch den Gestus einen Charakter naturwahr gestaltete. Die Dichtung kam dieser Manier entgegen; selbst Schiller schrieb in seinen Dramen zuweilen einen ganz unleidlichen opernhaften Stil, der den Darsteller zu einem Pathos, einer überschwänglichen Deklamation verleitete, welche zu dem Wesen der Person in völligem Gegensatze stand. Man mußte unwillkürlich an das Hervortreten eines Opernsängers erinnert werden, der zum Gesang einer Arie an die Lampen heranschreitet. Mit Recht hielt sich Schroeder dieser idealistischen Richtung Zeit seines Lebens feindlich gegenüber

und der theoretisch so scharfsichtige Ludwig Tieck konnte die Gefahren dieser Weimarer Schule nicht genug beklagen: „Die Schilderung und das lyrische Element, was sich nicht mit dem Drama verbindet, und dadurch bei unserem Publikum nur um so mehr Glück macht, hat nach und nach durch die falsche Manier der Schauspieler und durch andere Lieblingsdichter, die noch verwegener damit Luxus getrieben haben, das wahre Trauerspiel und die richtige Deklamation zerstört, hat die Zuschauer immer mehr verwöhnt, nicht mehr vom Ganzen, von artikulirter Rede und dem Zusammenspiel hingerissen zu werden, sondern nur von Einzelnen, sich Vordrängenden, wo Natur und Zusammenhang nicht mehr in Rechnung stehen".

Der Kampf zwischen den Vertretern der Hamburger und Weimarer Richtung hat der Entwickelung der Schauspielkunst ungemein geschadet und seine schädlichen Folgen können wir noch heute täglich auf unseren Bühnen sehen. Noch kam dazu der kosmopolitische Wirrwarr unserer Bühnenliteratur. Während der französische Schauspieler nur die streng nationalen Gestalten eines streng nationalen Repertoires spielt, hat der unsrige heute die Chlamys eines Sophokleischen Helden anzuziehen, um am anderen Tag in den seidnen Gewändern eines Calderon'schen Grande in irgend einem Degen- und Mantelstücke einherzuspazieren; bald soll er es verstehen, die ganze Lebendigkeit, Verve und Geschliffenheit der transrhenanischen Kunst darzustellen, bald die ernsteren, gediegeneren, zurückhaltenden Gestalten der nordgermanischen Dichter. Er schweift in die Ferne und dringt nicht in die Tiefe; Gebiete sucht er zu erobern, auf denen er zuletzt doch nichts als Nachahmer sein kann, kosmopolitisch wird er auf Kosten der Individualität.

Gerade die Stileinheit aber macht wie ein gutgeschultes Ensemble auch die mittelmäßigen Kräfte fruchtbar, und erst, wenn sie überall zur Herrschaft durchgedrungen, werden wir auch an kleineren Bühnen harmonisch abgerundete, wohlgefügte, ganz und gar erfreuliche Leistungen sehen.

Daß an jedem Theater solch ein festes künstlerisches Princip für die Darstellung unbedingt gesucht und streng eingehalten werden muß, dieser Ueberzeugung hat sich noch kein Einsichtiger verschließen können. Und doch giebts im ganzen lieben Deutschland kaum ein

halbes Dutzend Bühnen, an denen man diese Wahrheit in praktische Thaten umsetzt! Im Uebrigen herrscht allmächtig der Schlendrian und es wird kunterbunt darauf los gespielt; der Eine spricht Verse wie ein Schullehrer, der die Regeln der Metrik an ihnen docirt, sein Partner reißt sie auseinander und zerhackt sie in wüste Prosa; jener sucht durch interessante Posen und schöngerundete Armbewegungen die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und zugleich sehen wir einen Anderen auf derselben Bühne sich mit ausgesprochenem Bemühen dem nackten Verismus, raffinirt ausgeklügelter Sucht nach dem Häßlichen hingeben, die ja so oft mit dem Wahren verwechselt wird.

Ich zweifle durchaus nicht, daß L'Arronge und die geistvollen hochbedeutenden Künstler des „Deutschen Landestheaters" dieser so eminent wichtigen Frage näher getreten sind und näher treten werden. Und wenn sie auch nur die gute Saat des Beispiels ausstreuen, so sind doch von ihrer Thätigkeit die schönsten Erfolge für die Schauspielkunst zu erwarten.

Sollen die Aufführungen des neuen Theaters die innere harmonische Vollendung in sich tragen und wirklich ausgereift an die Oeffentlichkeit treten, so müssen alle ihre Darsteller demselben Kunstprinzipe huldigen. Es muß jener Fehler vermieden werden, der bei den letzten Münchener Monstre- und Mustervorstellungen so grell ans Tageslicht trat. Auch damals kamen die glänzendsten Geister der zeitgenössischen Schauspielkunst zusammen, um Hand in Hand die großen Gebilde unserer Dichter zu verkörpern! Schöne, durch und durch vollendete Einzelleistungen erregten die begeisterte Anerkennung der Zuhörerschaft, — aber es waren nur Einzelleistungen, bunt schillernde Mosaiksteine, zusammengesetzt und aneinandergeschoben, ohne daß eine ordnende Hand das Passende passend aneinandergefügt. Viel Colorit, viele Gestalten, . . . aber keine Farbe, keine Gruppirung, — kein Bild! Und doch soll eine schauspielerische Aufführung von ebenso einheitlichem Geiste beseelt werden, wie jedes andere Kunstwerk, jede Dichtung und jede Composition. Nur ist es bei den theatralischen Kunstleistungen schwieriger, diesen Geist festzubannen! Denn mit seltenen Ausnahmen werden die Werke der Poesie, Malerei u. s. w. von einem und demselben Schöpfer in allen, auch den kleinsten Theilen erdacht und ausgeführt, und jeder

Künstler trägt gewöhnlich auch nur ein Gesetz in der Brust, von dessen Wahrheit er überzeugt und dem er daher auch huldigt in Gedanken und Stil. Eine Bühnendarstellung hingegen wird nur durch das Zusammenwirken verschiedener Kräfte ermöglicht; diese Kräfte sind sich im Allgemeinen an Bedeutung gleich, jede ist eine ausgesprochene Individualität mit all dem Trotze und der Starre des Selbstbewußtseins, jede will sich vor allem geltend machen und um so mehr, je tiefer sie von der Richtigkeit ihrer Kunstanschauungen überzeugt ist. Ein Drama, von Emile Zola in Gemeinschaft mit dem Dichter der „Braut von Messina" geschrieben, müßte ein seltsames Ungeheuer werden, eine keusche herrliche Jungfrau mit schuppigem Fischschwanz, und ähnlich nimmt sich eine Theateraufführung aus, wenn es nicht gelingt, alle ihre Künstler auf einer und derselben Bahn zu halten. Niemand muß sich daher im gegebenen Falle so viel Selbstenthaltung auflegen, so sehr die vorwärtsstürmende rücksichtslose Individualität straff im Zaume halten können, wie der Schauspieler; seine Natur verleugnen, sich selbst zum Opfer bringen, ist eine der schwersten und doch nothwendigsten Pflichten, die seine Kunst von ihm fordert. „Respekt vor dem Ganzen!" so heißt das goldene Wort, welches man über die Thür eines jeden Theaters schreiben sollte und unter diesem Gesichtspunkte wird man es verstehen, wenn Schroeder einen so tüchtigen Schauspieler wie Iffland's Freund, Werdy, trotz abgeschlossenen Contrakts und obwohl er ihm die ausbedungene Gage voll ausbezahlte, doch nicht eher beschäftigte, als bis er sich sechs Wochen lang die Vorstellung seiner Bühne angesehen hatte und sich mit der Spielweise derselben vertraut gemacht.

Wie daher ein gewissenhafter, ernststrebender Direktor bei der Zusammenstellung seines Personals Acht haben sollte, daß er nur zusammengehörige Individualitäten engagirt, so wird auch unsere Genossenschaft sich vor jenen Künstlern hüten müssen, die ihrem innersten Wesen nach dem allgemeinen Geiste widerstreben und sich ihrer ganzen Anlage nach in den Rahmen der gemeinschaftlich festgesetzten Spielweise nicht fügen können. Ein solcher müßte sich auf ihrer Bühne ausnehmen, wie etwa der Naturalist Iran Alridge auf den Brettern des Weimarer Hoftheaters zur Zeit Goethe's und Pius Alexander Wolff's, wenn er schon damals die Welt mit seinem

Gebrüll erfüllt, — und eine ähnliche Ueberzeugung mochte auch Schroeder trotz Schiller's beharrlicher Bitten abhalten, den „Wallenstein" für Weimar zu creiren. Alles aber deutet darauf hin, daß die Mitglieder der L'Arronge'schen Bühne jener Gefahren sich wohl bewußt sind. „Der Eitelkeit, nur große und dankbare Rollen zu spielen, muß Jeder entsagen, denn die vornehmlichste Verpflichtung unserer Vereinbarung ist die, daß Jeder bereit sein muß, sich dem Ganzen unterzuordnen und sein künstlerisches Vermögen auch für die kleinste Aufgabe einzusetzen. Unsere einzige Richtschnur ist die, durch das einträchtige Zusammenwirken künstlerischer Kräfte von Geltung und Bedeutung ein Ensemble zu schaffen, welches die zu veranstaltenden Aufführungen zu wirklichen Kunstleistungen der Schaubühne macht." „Durch straffe Bestimmungen ist das Ganze gegen die Laune und die Willkür des Einzelnen gesichert" *). So ist der feste Wille vorhanden, und man darf daher mit großer Zuversicht der Zukunft entgegensehen. Auch über den einheitlichen Stil dürfte man sich klar sein! Ich bezweifle nicht, daß nur in der Befolgung der Hamburger Richtung, in der realistischen, wahrheitsgetreuen Darstellung dichterischer Gestalten, unsere Schauspielkunst ihr Heil findet. Mehr und mehr hat sich der formale Idealismus der Weimarer Schule zersetzt, der Realismus ist die beherrschende Kraft in der Kunst der Gegenwart. Diesem modernen Geiste kann sich auch das Theater nicht entziehen, und wirft man einen kurzen übersichtlichen Blick über ihre besten Vertreter, so wird man finden, daß diese sich denselben schon bewußt oder unbewußt angeeignet. Wie ist es auch anders möglich, da gerade die Schauspielkunst mit dem allerstofflichsten der Materiale arbeitet, mit dem menschlichen Körper selbst, dem sinnlichen Klang der Stimme! Beim Darsteller kommt es daher auch am allerauffälligsten zur Erscheinung, sobald er gegen die Wahrheit des Lebens verstößt und durch irgend eine Bewegung aus der Rolle fällt; denn seine Gestalten regen nicht blos die Phantasie an, sondern sie sind mit den Händen greifbar, mit den leiblichen Augen sichtbar, sie wollen nicht blos das Leben symbolisiren, sondern sie sind selbst Leben. Eine konsequente Durch-

*) Aus dem Seite 9 und 10 angeführten Briefe.

führung des realistischen Stils wird uns aber auch bald belehren, daß derselbe sich nur im Boden des Nationalen festwurzeln und aus ihm heraus gesunde Blüthen treiben kann. Oder wie sollte ein spanischer Grazioso in der Darstellung eines deutschen Künstlers — die eine oder die andere Ausnahme mag vorkommen — wirklich in seinem ganzen ureigenen Sein, in der ausgeprägten Fülle seiner Individualität zur Erscheinung kommen. Ein spanischer Mantel und Stoßdegen, das wird der ganze Realismus sein, aber unter der Castillaner-Maske blitzen doch die treuen deutschen Augen hervor und in den Adern wallt das Blut der Söhne Teut's, nicht das raschere der Nachkommen Pelayo's. Unsere Schauspielkunst wird sich daher an eine nationale Dramatik anlehnen müssen, welche Menschen schafft, wie sie in unserer Mitte erstanden sind und unter uns noch wandeln, welche die Gefühle und Gedanken ausspricht, die gerade das besondere Erbtheil unseres Volkes sind und seinen bestimmten Charakter ausmachen. Ich bezweifle aber nicht, daß uns der Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts diese Dramatik bescheeren wird.

Direkt aus jenem Kampf der Hamburger realistischen und Weimarer idealistischen Schule ist auch der Streit hervorgegangen, welches Element bei der schauspielerischen Darstellung überwiegen soll, das recitirende oder das mimische. Immermann tritt für die Herrschaft des Ersteren ein: „denn die Poesie ist eine Kunst der Rede; das Vehikel also, wodurch die dramatische zur vollen Erscheinung gelangt, muß primo die Rede und erst secundo das Spiel der Gesichtsmuskeln, der Hände und Füße sein.“ Sollte man aber wohl jemals einen unnützeren Streit ausgefochten haben? Die Schauspielkunst giebt volle lebendige Menschen und der lebendige Mensch, wie er uns in jedem Augenblicke entgegentritt, äußert seine Gedanken und Empfindungen sowohl durch die Sprache, wie durch den bewegten Gestus. Eins ist von dem anderen nicht trennbar. Das Wort begleitet und erklärt die Bewegung, die Bewegung das Wort. Ein Schauspieler, dessen Deklamation im Widerstreit zu der von ihm darzustellenden Person steht, ist nicht minder zu verwerfen, wie der, welcher durch sein äußeres körperliches Spiel die Wahrheit der Rede aufhebt. Es kommt gar nicht darauf an, welches Element überwiegt, das recitirende oder das mimische; sondern daß sie beide

wahr sind, beide dem Charakter völlig entsprechen und angepaßt werden. Und je nach dem Wesen desselben wird bald dieses, bald jenes stärker in Aktion treten müssen, das eine oder das andere überwiegen. Bei der oft wortkargen, zurückgepreßten und verschlossenen Leidenschaft Shakespeare's wird die Seele ihre letzte Zuflucht zu der mimischen Aeußerung nehmen, wird diese mehr sagen können, als die laute ausgesprochene Rede, umgekehrt wird die rauschende Wortfülle eines Schiller den Gestus zur bloßen Begleitung herabdrücken.

Wie bei jeder anderen, so ist auch bei der Schauspielkunst der innere Prozeß der wichtigste und ausschlaggebende. Der Moment der geistigen Erfassung des jeweiligen Charakters macht den Künstler und die größere oder geringere Wahrheit dieses geistig geschauten Bildes seine wirkliche Bedeutung aus. Die Kraft des Geistes wird, wie bei Seydelmann und Lewinsky, auch die äußerlichen Mängel, ein hohles Organ, ein flaches Gesicht, oder die Ungunst des Körperbaues überwinden können, aber auch die wohllautendste Stimme, die zierlichste Bewegung täuscht nicht über den Mangel innerlich geschauter Gesichte hinweg. Sie allein können nicht gelehrt und anerzogen werden, kein Mensch kann hier mit Winken und Rathschlägen etwas helfen, während bei allem anderen, bei Deklamation, Mimik u. s. w. die Schulung unendlich viel vermag.

Nur durch sie wird ein einheitlicher Stil erzielt.

Und auf den Proben beruht ihre Hauptwirkung. Unsere Gegenwart hat das längst eingesehen. Wir haben die Bedeutung des Ensemblespiels endlich erkannt und damit über das reine Virtuosenthum den Stab gebrochen! Die Zeit der Dawison ist vorüber, die Zeit der Meininger Gesammtgastspiele gekommen. Harmonie und organischer Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen, so lautet das Kunstprinzip der Jetztzeit, welches nicht die Individualität unterdrückt, sondern nur auf die richtigen Bahnen lenkt. Sie findet nicht die Genialität in der romantischen Willkür, sondern in der klassischen Objektivität. Der wahre Geist eines Theaters offenbart sich auf den Proben, und diese sind das eigentliche Fundament seines Aufbaus. Unausgesetztes Probiren, vor allem die Einführung der Leseprobe, und strenge, gewissenhafte, korrekte Durchführung der Generalprobe sind Grundbedingungen, ohne die eine Bühne wirkliche

künstlerische Erfolge nicht erzielen kann! Das Beispiel des Théâtre français beweist hier alles und ist auch tausendmal unseren Direktoren mahnend vorgehalten. Jeder ist davon überzeugt, und wenn die Thaten so wenig mit dieser Ueberzeugung übereinstimmen, so ist eben die unglückselige Faulheit, die niederträchtige Nachlässigkeit, die stupide Gleichgültigkeit daran Schuld. Letztere aber blühen als naturnothwendige Früchte aus den gemein entwürdigenden Anschauungen hervor, die in unserem Volke gang und gäbe geworden und mit liebevoller Sorgfalt gerade von jenen gepflegt werden, welche die geistige Führung der Nation beanspruchen: den Herren Parlamentariern, den Herren Schriftstellern u. s. w. u. s. w. Regierung und Abgeordnetenhaus stellten das Theater unter die Gewerbegesetzgebung und öffneten seine Pforten sperrangelweit allen Bierwirthen, bankerotten Kaufleuten und ähnlichen Kunstverständigen, Gevatter Schneider und Handschuhmacher durfte und darf heutzutage über das Wohl und Wehe der deutschen Bühne entscheiden. Und die zeitgenössische Kritik, Dramaturgie und Schriftstellerei sekundirten wacker, indem sie das Theater mit dem Namen eines bloßen Vergnügungsinstitutes brandmarkten. Wie sollte man da auch ein Herz haben für die herben Wunden, die man der Kunst schlug! Was ist ihnen Hekuba! Das Theaterdirektorspielen wurde ein Geschäft, wie jedes andere, bei dem der abendliche Kassenausweis entschied, und auf einem Zwanzigmarkstück konnte man die ganze Dramaturgie dieser Herren eingegraben finden. Hier können wir L'Arronge und seinen Mitarbeitern nur mit freudiger Zuversicht entgegensehen; wieder liegt die Leitung in den Händen kunstverständiger und kunstbegeisterter Männer, die Gesetze der Kunst werden ihnen zur Richtschnur dienen und diese hassen nichts mehr als den Schlendrian, die Nachlässigkeit und das träge Laissez-faire. . . . .

Findet der ausgereifte Schauspieler seine Schule auf den Proben, — wo muß sie aber der angehende, jugendliche Darsteller suchen, wo erhält er die beste Vorbereitung, damit er nicht als völliger Neuling auf die Bretter heraustaumelt? Jede Kunst hat ihren bestimmten Theil Handwerk und Technik, welche erlernt werden können und erlernt werden müssen; warum will man das dem Künstler erschweren, was man jedem Zukunftsschuster und -schneider so leicht

macht!? Warum soll der Schauspieler den selfmademan abgeben und sich erst mühsam nach allerhand umhertastenden Versuchen und nachdem er hundert Irrwege zurückgelegt, die einfachsten Griffe seines Handwerkes erlernen. Glaubt man, daß die Autodidaxis so sehr fördernd auf die geistige Entwickelung einwirkt?

Wer diese Ansicht hegt, mache doch nur einen Spaziergang in die Provinzen, besuche die kleinen Theater und sehe sich in ihnen mit offenen Augen um. Wie manches tüchtige und reichbegabte Talent verkümmert nicht unter dem Mangel einer guten Schulung und aufmerksamen Leitung, durch welche seine Kräfte ausgebildet, gemodelt und zugestutzt, sowie in der richtigen Weise hätten verwendet werden können. Und zu welch erfreulichen Erfolgen bringt es andererseits so manche minderwerthige Natur, wenn sie an den richtigen gültigen Platz gestellt, in vorzüglichem Ensemble stets Muster vor Augen hat und von kundiger Hand aufmerksam gepflegt wird.

Aber die Schule, die Bildung unterdrücken das G e n i e! Nur in völliger Zwanglosigkeit kann dieses sich entfalten! Es ist jene naive Ansicht, der Genée das Wort redet: „Das Genie, die ursprüngliche Begabung für die Kunst geht mehr und mehr verloren; aber dafür ist das mäßige Talent offenbar viel weiter verbreitet. . . Ein gewisser Grad von Bildung ist jetzt allgemeiner, als es früher der Fall war; d a d u r c h wird auch die Talenthöhe eine gleichmäßigere, a b e r d i e h e r v o r r a g e n d e n S p i t z e n t r e t e n m e h r u n d m e h r z u r ü c k. . . Wenn andererseits die Ursprünglichkeit des Genies mehr und mehr verloren geht, so ist auch die Natur in der Verleihung äußerlicher Mittel zurückhaltender geworden." Ich glaube, Herr Genée sucht durch solche Deduktionen seine Existenz vergebens zu entschuldigen, und ich denke auch, es möchte ihm wohl etwas schwer fallen, auf statistischem oder spekulativem Wege den Beweis zu führen, warum uns denn das Genie so unrettbar verloren gegangen ist! Wegen des gewissen Grades von Bildung! Nun, ich habe bis jetzt stets die Ansicht gehegt, daß das wahre Genie nicht nur die ganze Bildung seiner eigenen Zeit umfaßt, sondern ihr sogar auf Siebenmeilenschritten vorauseilt, und Genée wird wohl nichts gegen die Beweiskraft von Namen wie Dante, Lope de Vega, Calderon, Cervantes, Shakespeare, Milton, Goethe einzuwenden haben. Oder er

müßte die Genialität nur jenen herrlichen Menschen zuerkennen, denen die ursprüngliche Naturkraft in die Locken gefahren ist und welche ihre Gottähnlichkeit vor allem am Biertische zu beweisen suchen. Durch eine vernünftige weise Schulung wird das Genie nur gewinnen, das Talent aber ganz allein auf seine Höhe gelangen! Freilich soll diese künstlerische Schulung nur nicht dem Geiste befehlen wollen, ihn nicht binden, sondern ihn entfesseln. Ihre Haupterfolge wird sie nur auf dem Gebiete des Technischen erringen, hingegen auf dem der geistigen Schöpfungsthätigkeit sich mit Winken und Rathschlägen begnügen müssen. Es ist daher auch nichts falscher und verderblicher, als wenn ein dramatischer Lehrer seine Unterrichtsstunden mit dem sogenannten Einstudiren von Rollen ausfüllt. Gerade diese Manier zieht ein nachäffendes Papageiengeschlecht heran und erstickt allmählich die eigene künstlerische Selbstthätigkeit.

Eine nach vernünftigen Prinzipien geleitete Theaterakademie wird nach dieser Richtung hin wohl die besten Wirkungen ausüben. Sie legt in ruhiger methodischer Arbeit den Grundstock zu einer wahren allgemeinen schauspielerischen Bildung, wo der Einzelunterricht mit all seiner Ueberstürzung nur lose Fetzen und Stücke, fragmentarische Anregungen giebt. Natürlich ist es eine naive Ueberschätzung ihres Werthes, wenn man glaubt, es könnte unter den gegenwärtigen Umständen alles Heil für das deutsche Theater von ihr allein ausgehen, oder ein Schauspieler habe schon genug gethan, wenn er mit Fleiß und Erfolg die Schule durchlaufen hat. Wie jede andere Schule ist die Theaterakademie nur eine Vorbereitung zur eigentlichen Thätigkeit und die Lernzeit kann erst mit dem Tode des Künstlers abschließen.

Wünschenswerth wäre es nur, wenn solch eine Schule stets in reger Beziehung zu der Bühne steht, d. h. wenn ihren Schülern schon früh die Gelegenheit geboten wird, sich auf den heißen gefährlichen Brettern selbst zu bewegen. So ist in diesen Tagen das Burgtheater mit der Schauspielschule des Wiener Conservatoriums der Musikfreunde in Verbindung getreten und hat ihr den Beitrag geschenkt für sechs Stiftsfreiplätze für besonders talentirte Zöglinge. „Die Nutznießer dieser Plätze übernehmen die Verpflichtung, unmittelbar nach Absolvirung ihrer Studien sich dem Burgtheater für eine bestimmte Zeit und einen bestimmten Gehalt zur Verfügung zu

stellen. Talentirten jungen Leuten ist damit die Aussicht nicht nur auf unentgeltlichen Unterricht durch Lehrer, welche größtentheils am Burgtheater selbst wirken, sondern auch zugleich auf den Eintritt in den Verband des ersten deutschen Theaters erschlossen." „Das ist", schreibt ein Wiener Kritiker, „eine der ersten deutschen Bühne würdige That, sich der strebenden neuen Schauspiel-Generation fördernd und lehrend, lenkend und leitend anzunehmen." Und gewiß würde man es nur gut heißen können, wenn sich auch das Deutsche Landestheater in Zukunft der Besten der emporwachsenden Jugend freundlich annähme und ihr in Berlin Gelegenheit böte, sich in einem musterhaften Ensemble die ersten Sporen zu verdienen. In ähnlicher Weise kann man das von Laube und Maurice mit so großem Erfolg betriebene Aufspüren von Talenten befürworten, die an kleineren Bühnen vergraben des Spielraums zu ihrer Entfaltung entbehren. Auf günstigeren Boden versetzt und sorgsam angeleitet, können sie zu Zierden des größeren Instituts werden, und wenn die L'Arronge'sche Bühne sich mit Ernst und Eifer beiden Aufgaben unterzieht, wird sie nicht nur der augenblicklichen Gegenwart schauspielerische Kunstgenüsse von hohem Werthe bereiten, sondern auch weisend und bildend auf die Zukunft einwirken und einen Stamm tüchtiger Kräfte heranziehen, die den Blick hoffend auf die kommenden Tage richten lassen.

* * *

Noch manche Frage hat die Dramaturgie aufgeworfen, mit deren praktischer Beantwortung sich das L'Arronge'sche Theater befassen muß. So werden ihr die besseren Theile des Publikums jedenfalls nicht grollen, wenn es die Zwischenaktsmusik und den Zwischenaktsvorhang aus seinen Räumen entfernt. Durch erstere erhält ein der Schauspielkunst gewidmeter Abend gar zu sehr den Eindruck einer musikalisch-deklamatorischen Soirée, bei der man die Menge der Genüsse mehr ins Auge faßt, als ihre innere Fülle. Auch wird sich die Stimmung des Publikums allzusehr zerstreuen und von dem Interesse an der Handlung ablenken lassen, eine Ansicht, der sich unsere besseren Bühnen denn auch längst angeschlossen haben. Aehnlich steht es mit dem Zwischenaktsvorhang. Auch er stört die Illusion und wirft den Zuschauer in die Alltagsstimmung zurück. Das

moderne Drama hat sich bereits durch die That gegen ihn entschieden, indem es den raschen Shakespeare'schen Szenenwechsel durchaus zu vermeiden sucht und womöglich jeden Akt auf ein und demselben Schauplatz sich entwickeln läßt. Hier giebt die Zweckmäßigkeit den Ausschlag. Die Shakespeare'sche Bühne mit der dürftigsten aller Szenenausstattungen ermöglichte natürlich dem Dramatiker eine Beweglichkeit in der Aenderung von Ort und Gegend, wie sie unser schwerfälliges Theater mit seinen komplizirten Apparaten unmöglich gestatten kann. Und wenn sich der Dichter den Bedingungen der Gegenwart fügt, so glaube ich, daß die wahre Kunst darunter nicht leiden wird; denn der innere Gehalt macht es, nicht die Aeußerlichkeit.

Lebhafter entbrannte in den letzten Jahren der Kampf um die dekorative Ausstattung, entzündet durch die Gastspiele des Meininger Hoftheaters. Doch hat sich bereits heute aus dem Widerstreite der Meinungen das allgemein gültige Prinzip emporgerungen. Wir verlangen, daß die szenarische Ausstattung den Kenntnissen des gebildeten Theiles des Publikums nicht widerspricht, noch durch allzugroße Dürftigkeit unser Auge beleidigt. Aber sie soll auch nicht durch allzugroße Fülle und Reichthum die Aufmerksamkeit auf sich ablenken, sondern immer Dienerin sein, der Poesie aber die Herrschaft überlassen. Sie muß daher im besten Sinne des Wortes einfach und wahr sein. Dem Takt des einzelnen Regisseurs bleibt es überlassen, den richtigen goldenen Mittelweg einzuschlagen, und ob er es gethan, entscheidet sich von Fall zu Fall. Denn alles kommt auf den Geist der Dichtung an, und dieser verlangt oft mehr, oft weniger dekorativen Glanz; die Stimmung, welche jedem poetischen Werke eigen, sei diese nun düsterer oder heiterer Natur, mehr von sinnlicher oder von geistiger Art, auch in der äußeren Ausstattung wiederspiegeln lassen, das wird immer das Hauptziel für derartige Bestrebungen sein. Ein Theater, welches in dem Dekorationswesen einen Selbstzweck sieht, nähert sich in bedenklicher Weise der Ausstattungsbühne und es kann das Drama von ihm nur geschädigt werden, auch wenn es seine besten Erzeugnisse zur Inszenirung von Costümen und Coulissen hergeben muß.

* * *

Auf den vorhergehenden Blättern habe ich von dem Geiste gesprochen, der die Leiter des zukünftigen Deutschen Landestheaters beseelen muß, wenn dieses den Hoffnungen auf eine wahrhaft große und mächtige, unseres Volkes würdige Nationalbühne entsprechen will. Aber wenn von L'Arronge und seinen Mitarbeitern auch die herrlichsten Saaten ausgestreut werden, wie können sie aufgehen und Früchte tragen, falls sie ein steiniger Boden empfängt? Zu einem wirklichen Erfolge werden sie es natürlich nur bringen können, sobald ein verständiges großes Publikum ihre Bestrebungen versteht und warmen Herzens Theil an ihnen nimmt. Es ist nun wohl keine Frage, daß in dem letzten Dezennium die dem bloßen Amusement gewidmeten Bühnen sich in pekuniärer Beziehung weit besser standen, als die ernsteren Zielen nachstrebenden. Und es ist auch schon darauf hingewiesen, daß sich das Stammpublikum unserer Theater vor allem aus der Börsenaristokratie zusammensetzt und jenem philiströsen Theil des Volkes, welcher von den Aufführungen nur Zerstreuung nach des Tages Last und Mühen verlangt, nicht aber Sammlung und freudige Erhebung des Geistes. Diese Massen aber, die geistigen Proletarier, sind allem Großen und Ernsten im Innersten der Seele abgeneigt, und es muß daher die geistige Aristokratie wieder zurückgewonnen werden, das zurückgewonnen, was man unter einem kunstverständigen Parterre versteht. Die Worte Lewes' über das englische Theater gelten auch von unseren einheimischen Zuständen: „eine Veränderung des Zustandes der Bühne steht bevor und Anzeichen einer Wiederbelebung der einst so hochstehenden Schauspielkunst sind vorhanden; um diese Wiederbelebung aber zu bewirken, bedarf es nicht nur ausgezeichneter Künstler und eines vom lebhaften Interesse erfüllten, *sondern eines höher gebildeten, eines erleuchteteren Publikums.*“ Eine solche Stammzuhörerschaft heranzuziehen, wird eine wichtige Aufgabe bilden, und sie wird nur gelöst, wenn das Deutsche Landestheater *unentwegt* echter und großer Kunst nachstrebt, dann aber auch für die mittleren Plätze keine allzuhohen, auf die Börsen von Finanzmännern berechneten Preise festsetzt; nicht immer können diese von denen erschwungen werden, welche die geistige Bedeutung unseres Volkes ausmachen. Gerade in diesen Kreisen bildet die Höhe der Theaterpreise den Gegenstand

einer in den meisten Fällen berechtigten Klage. Im Uebrigen scheint, wie schon oben hervorgehoben, ein neuer ernsterer Geist durch die ganze Masse unseres Volkes zu gehen, so daß die neue Bühne auf allgemeinere Sympathie und Zustimmung rechnen darf. Und diesen Geist zu pflegen, dürfen diejenigen nicht unterlassen, welche als die geistigen und künstlerischen Berather unseres Volkes dastehen. Ein Löwenantheil der Aufgabe fällt hier den Berufskritikern zu, derjenigen Macht, welche durch Führung des Publikums einen so entscheidenden Einfluß auf die Ausgestaltung des Theaters ausübt.

Nun ist allerdings die Klage über ihren Verfall eine der lautesten, die man in der Gegenwart erschallen hört. Man behauptet, daß sie mehr Schaden als Nutzen stiftet und daß nur eine gründliche Reform an Haupt und Gliedern hier einigermaßen helfen kann. Einer der wesentlichsten Schäden scheint mir der sie beherrschende journalistische Geist zu sein. Denn das Wesen der Presse trägt die Gefahr bereits in sich! Ihre Vorzüge bedingen ihre Mängel! Unsere Zeitungsliteratur zieht alles, was da lebt und sich bewegt, was kreucht und fleucht, in ihre Wirbel hinein, und das Publikum verlangt, daß sie alles umfaßt, was den Einzelnen interessirt, Politik und Literatur, Kunst und Wissenschaft, Theologie und Handel, Stadtklatsch und Hofnachrichten. So allumfassend sie dadurch wirken kann, so reich sie an fruchtbaren Anregungen sein mag, so muß sie doch auf der anderen Seite an Tiefe und Gehalt verlieren, und die Oberflächlichkeit als letzte Gewalt erzeugen.

Auch von dem kleinsten Provinzial- und Stadtblättchen verlangt der Leser einen kritischen Bericht über die am Tage vorher geschaute Theatervorstellung. Redaktion und Verleger beugen sich diesem allmächtigen Verlangen und präsentiren dem hochverehrten Publikum zum Morgenkaffee einige mehr oder weniger lobende oder tadelnde Zeilen, deren größter Werth darin besteht, daß sie einen Raum ausfüllen. In zahlreichen, vielleicht in den meisten Fällen bringt der Redakteur eines Provinzialblattes der Bühne überhaupt gar kein persönliches Interesse entgegen! Sein Sinn ist vielleicht auf die hohe Politik, auf die Nationalökonomie oder sonst einen anderen Gegenstand gerichtet, und doch beugt er sich dem Zwange und schreibt über Dinge, von denen er nicht das geringste oder doch nur das

oberflächlichste Verständniß hat. Wie Wenige aber nehmen an diesem Leichtsinne einen Anstoß! Ein thörichtes, flüchtig hingesudeltes Machwerk, aus Phrasen, stereotypen Redensarten, halbwahren und schiefen Urtheilen zusammengesetzt, für jeden Erfahrenen den Stempel der Unkenntniß an sich tragend, ist seine Folge! Das Theater aber, Dichter und Schauspieler werden mit gebundenen Händen einem Kunstbarbaren ausgeliefert, den sie vielleicht aus Furcht vor der Macht der Zeitung nicht einmal in seiner ganzen Blöße enthüllen können. Nur in seltenen Fällen findet man in der Provinzialpresse jene warme begeisterte Theilnahme für die Kunst, die auch in bescheidenen Verhältnissen mit Ernst und Eifer für ihre wahren Interessen eintritt, sich ihrer schwierigen Aufgabe bewußt ist und liebevoll über alle Fragen und Forderungen der Bühne Rechenschaft giebt. Was bedeutet aber solch eine Einzelerscheinung in dem Wust der großen Menge; fingerfertige Reporter, halbgebildete Leitartikelschreiber, Stubengelehrte, welche die Bühne nur von dem Studirzimmer und aus den Büchern kennen gelernt haben, Gymnasiasten sogar schwingen das Szepter der Kritik; wie kann sie in solchen Händen Gedeihliches leisten, wie kann sie auf Werthschätzung Anspruch erheben, wenn man in seiner Gleichgültigkeit gegen das Theater sie den Unfähigsten anvertraut. Man hütet sich, seine Stiefeln dem Schneider zur Versohlung zu übergeben, aber den Schutz unseres Geschmacks, die Bildung unseres Geistes und Herzens trägt man nicht Scheu, den Ungeeignetsten anzuvertrauen. Ja, man muß sich schon freuen, wenn all diese Herren Recensenten noch so viel inneren Stolz und Charakterfestigkeit besitzen, daß sie ihr Urtheil wenigstens nicht von der Bezahlung, so oder so, abhängig machen.

Leider findet man Spuren von dieser Proletarierjournalistik selbst in gewissen Theilen der hauptstädtischen Presse, in großen angesehenen Blättern, die an der Spitze von Tausenden von Abonnenten marschiren. Auch hier entdeckt man oft genug sonderbare Blüthen ästhetischer und literarischer Kenntnisse, Ansichten, ebenso originell als komisch; schon früher habe ich Gelegenheit gefunden, aus den Schriften Paul Lindau's einige derartige Perlen herauszufischen und ich kann es mir auch heute nicht versagen, im Vorübergehen der Weisheit eines anderen bekannten Zunftgenossen auf den Zahn

zu fühlen. Oskar Blumenthal war's, der in den geschätzten Spalten des „Berliner Tageblattes" bei der Gelegenheit der Wiener Aufführung von Zola's „L'Assommoir" die vollständige Werthlosigkeit dieses Opus zu charakterisiren suchte durch die Thatsache, daß während derselben eine Dame in einer der Logen in Herzkrämpfe verfiel! Er hatte u. a. auch den Geschmack, die Sanitätspolizei gegen diese dramatische Kunst anfzurufen, da er überhaupt gern die Polizei anruft und schriftstellerische Kollegen, — ich erinnere an Gensichen, Amyntor, — wenn auch verblümt, dem Staatsanwalt zu denunziren liebt. Ein trauriges Handwerk, welches ihn mit dem Ankläger der Spielhagen'schen „Angela" auf eine Stufe setzt! Wohin würde es mit unserer Kunst kommen, wenn solche Engherzigkeit, solche trostlose Nüchternheit überall Platz griffe? Also ein Drama ist schlecht, weil es furchtbare Erschütterungen hervorbringt, weil es eine schwachnervige Dame in Krämpfe und Ohnmachten wirft! Möge man mir verzeihen, aber ich habe stets geglaubt, daß Shakespeare's „Othello" und Schiller's „Räuber" ganz anerkennenswerthe Dichtungen sind und wenn ich mich in der Theatergeschichte recht erinnere, so wurden bei der ersten Hamburger Aufführung des „Othello", unter Schroeder's Direktion, nicht eine, sondern viele viele Damen ohnmächtig hinausgeführt, und die hundert Jahre, die seitdem verflossen, haben uns noch immer nicht die furchtbaren Wirkungen der ersten Darstellungen von Schiller's „Räubern" vergessen lassen. Ich gebe Herrn Blumenthal den Rath, sich bei der kritischen Begründung seiner Urtheile nächstens doch genauer vorzusehen. Und wahrlich, jeder, der dem Theater näher steht, wird solch ein Beispiel durch hunderte zu ergänzen wissen und erkannt haben, daß selbst manche unserer tonangebenden Recensenten die seltsamsten Ansichten von der Bühne haben, daß oft von ihr Meinungen verfochten werden, die weder ein inneres Verständniß, noch ein Studium der Aesthetik und Dramaturgie verrathen.

Es ist hier nicht der Ort, all die einzelnen Schäden unserer Tageskritik offen zu legen und durch einzelne Beispiele zu erhärten. Sie sind ja auch oft genug hervorgehoben. So die subjektive Willkür, welche alles im Urtheil sucht, nichts in der Begründung, die Selbstherrlichkeit der Recensenten, die sich vor allem in glänzendes Licht zu stellen sucht und das Kunstwerk nur als die Gliederpuppe ansieht,

um welche es den schillernden Mantel ihres Geistes und Witzes hängt. Ja, wenn selbst ein Kritiker alles für seinen Beruf mitbringt, Liebe und Begeisterung für das Theater, umfassende Kenntniß aller dahin gehörigen Disziplinen, angeborne Urtheilskraft, so wird er doch immer nur im Dienste der Tagesjournalistik einzelne fruchtbare Anregungen und in seinen Recensionen nur fragmentarische Stücke geben müssen. Es ist eben unmöglich, in drei, vier oder fünf Feuilletonspalten den ungemein reichen Stoff zu erschöpfen, den die Darstellung einer neuen Dichtung darbietet, nicht nur diese in allen ihren Einzelheiten zu zergliedern, sondern auch die schauspielerischen Leistungen gebührend zu würdigen. Denn mit einem beweislosen Tadel kann man nichts als verstimmen und ernüchtern, mit einem beweislosen Lob nur die Selbstüberschätzung großziehen; lehren, ermahnen und bessern vermag man auf diese Weise nicht. Unsere Künstler haben in den meisten Fällen Nichts von den zwei, drei Zeilen, die man ihnen auch in unseren ersten Blättern nach der Darstellung einer neuen Rolle widmet, und man sollte sich daher nicht wundern über die Geringschätzung, die sie im Allgemeinen jeder Kritik entgegenbringen! Man behandelt sie nur mit Zuckerbrod oder Peitsche, hält es aber für überflüssig, ihnen auf ihre Gedankenwege nachzufolgen, sie zu verstehen und zu erkennen und die so gewonnene Meinung unparteiisch mit der eigenen zu vergleichen.

Eine Kritik unserer Kritik ist leider zur Nothwendigkeit geworden. Die Unfähigkeit und Dummheit, den Unverstand und den Leichtsinn sollte man verfolgen bis in alle Kreise hinein, unbarmherzig an die Oeffentlichkeit ziehen und dem Gelächter oder der Verachtung preisgeben. Es gilt aber auch ein Organ zu schaffen, welches sich nicht an der meist aphoristischen Dramaturgie der vornehmen Tagespresse genügen läßt, sondern in tief eindringender Weise, ausführlich alle bei einer Bühnendarstellung in Betracht kommenden Momente berücksichtigt. Wir müssen ein Blatt haben, das die dramatische Dichtung der Gegenwart so liebevoll und eingehend recensirt, wie Lessing die Poesie seiner Zeit in der „Hamburgischen Dramaturgie" besprach; doch auch die Schauspielkunst bedarf nicht minder der sorgsamsten Studien, und erst dann werden wir wiederum eine Kritik besitzen, welche durch ihre innere Tiefe unendlich viel vermag, und

die schädlichen Einflüsse der Ueberproduktion, wie sie auf diesem Gebiete zur Zeit herrscht, einigermaßen mildert. Daß uns eine solche Zeitschrift mangelt, ist keine Frage; literarische Blätter, wie „Mag. f. d. Liter. d. In- u. Auslandes“, „Bl. f. liter. Unterh.“ u. a. stehen dem Theater völlig fremd gegenüber, das Organ der „Bühnengenossenschaft“, sowie die Agenturblätter sind literarisch fast ganz belanglose trockene Geschäftsblätter, und auch die von dem Verein dramatischer Autoren und Componisten herausgegebene „Neue Zeit“ sucht ihre Stärke in statistischen Zusammenstellungen und sieht von der Kritik fast gänzlich ab. Freilich haben die in den letzten Jahren hier und da aufgetauchten dramaturgischen Blätter weder einen inneren geistigen, weitwirkenden, noch den äußeren Gelderfolg gehabt. Es scheint dies aber vor allem an ihnen selbst gelegen zu haben. Ihr Haupttheil bestand in Theatercorrespondenzen aus zahlreichen Hauptorten Deutschlands und Oesterreichs, kritischen Besprechungen der jeweiligen Aufführung; der sehr beschränkte Raum brachte es daher mit sich, daß diese Kritiken noch viel unvollständiger waren, als in den Tagesblättern, daß die meisten Dramen in 7—50 Zeilen abgemacht wurden; eine nur einigermaßen erschöpfende Besprechung eines so außerordentlich komplizirten Dinges, wie es eine Bühnenvorstellung repräsentirt, war daher selbstverständlich von vornherein ausgeschlossen. Ein vielleicht noch bedenklicherer Umstand kam hinzu. In einem wirklich lebendigen Zusammenhang mit dem Theater standen sie nicht. Die Recensionen gingen zum größten Theile von einem kleinen Kreise geistreicher Kritiker und Schriftsteller aus, die jedoch in der Maschinerie unserer Bühne selber nicht thätig waren, so daß in Folge dessen die Theaterdirektionen selber ihnen kaum Aufmerksamkeit zuwendeten. Es waren mehr literarische als theatralische Blätter. Beiden Uebelständen läßt sich jedoch abhelfen! Eine theatralische Zeitung, welche unter den jetzigen Umständen sowohl geistige, wie materielle Früchte tragen will, muß sich anlehnen an eine Weltstadt (Berlin oder Wien), welche durch ein reiches Bühnenleben ausgezeichnet ist, und wo sie sich an die direkten Bedürfnisse einer sehr zahlreichen Bevölkerung wenden kann. Sie muß also gewissermaßen ein lokales Interesse zum Fundament ihrer Existenz haben, und einer ihrer wichtigsten Bestandtheile bildet daher

die eingehendste und ausführlichste Kritik der theatralischen Darstellungen in dieser Stadt. Da sich in jeder dieser beiden Centren das theatralische Leben einer jeden Saison vollkommen wiederspiegelt, alle bemerkenswertheren Novitäten zur Aufführung kommen und zahlreiche Gastspiele auch die Bekanntschaft mit den auswärtigen ersten Vertretern der Schauspielkunst vermitteln, so ergiebt sich aus diesen Berichten ein Gesammtbild alles dessen, was unser Theater im Laufe eines bestimmten Zeitraums leisten konnte. Das Fragmentarische der übrigen Recensionen wird vermieden, da das Blatt zur ausführlichen, eingehenden Kritik, als deren Muster die Lessing'sche Dramaturgie gelten muß, ausreichenden Stoff bietet, und die dichterischen wie schauspielerischen Kunstleistungen in gleich eindringlicher Weise besprochen werden können. Eine Kritik der dramatischen, dramaturgischen und theatralischen Literatur wird sich an jene Rubrik anschließen und zwar werden alle Dramen, welche im Druck oder auch im Manuskript einlaufen, von berufenen Kritikern, Dramaturgen u. s. w., die in direkter Verbindung mit der Bühne stehen, geprüft. Sie werden vor allem auf ihren Werth für das Theater, auf ihre Bühnenaufführbarkeit hin untersucht, und praktische Rathschläge werden ertheilt, wo Aenderungen vorzunehmen sind; die Direktoren erhalten durch eine ausführliche Analyse Kenntniß von dem, was sich eventuell für eine Darstellung an ihrer Bühne eignet. So bildet dieser Theil gewissermaßen ein aus den besten Dramaturgen zusammengesetztes Lesecomité für alle deutschen Theater, welches durch die öffentliche Begründung seiner Vota eine besondere Bedeutung hat. Die Direktionen, wie die ausübenden Schriftsteller, besonders die aufstrebenden Talente erhalten auf diese Weise Unterstützung und Förderung auf ihren beiderseitigen schwierigen Wegen, und dem Uebelstande, daß so viele eingesandte Dramen wegen Ueberbürdung der einzelnen Theaterbureaux ungelesen zurückwandern, wird einigermaßen ein Paroli gebogen... Dramaturgische und theaterhistorische Essays, eingehende Biographieen und Charakteristiken hervorragender Intendanten, Direktoren, darstellender Künstler und Künstlerinnen, Dramatiker, Dramaturgen u. s. w. schließen sich dem kritischen Theile an, sowie eine umfassende, sorgsam redigirte Chronik, welche kürzere Correspondenzen, wichtige Nachrichten über Neuaufführungen u. s. w. u. s. w.,

kleine Plaudereien und Notizen aus dem Leben hinter den Coulissen enthält, einen Antikritiker, der die so zahlreichen Thorheiten und Gebrechen der Kritik geißelt und ihren schlechten Vertretern auf die Finger sieht, einen Offenen Sprechsaal sowie einen Briefkasten, der alle eingehenden dramaturgischen und theatralischen Fragen u. s. w. u. s. w. beantwortet.

Ob nun eine derartige Zeitschrift mit dem Theater L'Arronge's in nähere Verbindung zu bringen wäre oder nicht, jedenfalls müßte sie demselben vollkommen unabhängig gegenüberstehen. Dann könnte das Ideal sich verwirklichen, daß der Geist, die Bestrebungen, die Gesinnungen der Geber (Theater, repräsentirt durch Direktor, Dichter und Schauspieler), die Empfänger (Zeitschrift, repräsentirt durch Redaktion, Mitarbeiter und Leser) aufs lebendigste beeinflußen, zu sich heranzögen, sie bildeten und ebenso von den letzteren gebildet, angespornt und belebt würden. Ein Wettkampf edelster Art mit gleichem Ziel.

* * *

Als erfreuliches Zeichen für die Zukunft des „Deutschen Landestheaters" muß es gelten, daß es nicht eine Schöpfung der Willkür, der Spekulation bildet, sondern die Verwirklichung langgehegter Wünsche, langgehegter Sehnsucht. Ein Zeugniß hierfür mag nicht verschwiegen werden! Schon 1879 wurden in den von den Verfassern der „Waffengänge" begründeten „Deutschen Monatsblättern" folgende drei Fragen aufgeworfen und den Mitarbeitern zur Beantwortung vorgelegt: „Ist bei den gegenwärtigen Theaterverhältnissen die Möglichkeit und die Berechtigung der Existenz einer deutschen Nationalbühne (etwa nach dem Muster des „Théâtre français" zu Paris) vorhanden?" — Wenn dies der Fall: „Von welcher Seite muß die Initiative zur Gründung dieser National-Bühne ausgehen?" — „Welche literarischen und künstlerischen Prinzipien sind bei dieser Gründung in Betracht zu ziehen, nach welchen Prinzipien muß die zu schaffende Bühne geleitet werden?" —

Rascher, als man zu jener Zeit hoffen konnte, haben wir auf die zwei ersten dieser Fragen eine Antwort bekommen; nicht von gütigen Mäcenaten, nicht aus den bureaukratischen Kreisen der Hoftheater, in

denen die reine Kunst von den Launen und Liebhabereien eines einzelnen Fürsten abhängt und wo sie den Mund so manchem verschließen muß, was in ihrem Herzen am lautesten redet, sondern aus den Händen edler begeisterter Künstler selbst mußte diese große Schöpfung uns bescheert werden. So allein können wir die feste Zuversicht hegen, daß in den Räumen der neuen Kunstanstalt keine anderen Rücksichten gelten, als die der reinen Kunst und daß ihre Gesetze den Mitgliedern als einziges Licht voranleuchten. Wie diese aber lauten, — die Beantwortung der dritten Frage haben wir auf den vorliegenden Blättern zu geben versucht! Wir begrüßen das deutsche Landestheater als die edelste Kunstanstalt, welche das deutsche Volk in nächster Zukunft haben wird, in der es den höchsten und schönsten Ausdruck seines Kulturlebens finden soll, — wir hoffen aber auch, daß unsere Nation sich dieser Kunstanstalt würdig machen, und sie für alle Zeit erhalten wird. Geht sie an der Ungunst der Zeiten und der Erbärmlichkeit des Publikums zu Grunde, wird man einst ähnliche bittere Worte niederschreiben müssen, wie sie Lessing der ersten Nationalbühne nachrief, — nun, dann können wir nur mit trübem Blick in die Zukunft unseres Vaterlandes hinausschauen, denn auf dem Geiste beruht die Macht der modernen Welt, nicht auf der rohen Kraft der Waffen.

Das Bessere jedoch erhoffen, nach ihm ringen wollen und dürfen wir! Selbst ein so nüchterner Theaterpraktiker wie Dingelstedt hat es ja ausgesprochen, daß wir uns mitten in einer Krisis befinden, welche den Marasmus der Gegenwart entweder zur Vernichtung steigern oder ihn besiegen werde. Diese Krisis kann, so meint er, bei glücklichem Auslauf, „wenn die neue Zeit neue Talente erweckt, und wenn man an die Einigungs- und Reinigungs-Bestrebungen im politischen Leben das Bühnenleben anzuknüpfen versteht, in den Neubau des Deutschen Reiches den Neubau eines Deutschen Nationaltheaters, vom Hofe emancipirt und unter den Schutz des Staates gestellt, hineinkonstruiren“. Wärest Du einmal ein Prophet gewesen!



Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Fünftes Heft.

Graf Schack als Dichter.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1883.

Graf Schack als Dichter.

Nicht das Publikum, nicht unser Volk und vor allem nicht unsre Jugend ist es, deren Seele stumpf und lau geworden, wohl aber ist der große Haufen unsrer Kritiker und Schriftsteller wie abgestandenes Wasser. Fruchtbarer Boden breitet sich heute wie immer in weiten Strecken aus, wo jedoch ist triebkräftiges Korn, wo sind Ackerer, wo ist Egge und Pflug? Die Mittelmäßigkeit schafft und die Mittelmäßigkeit richtet, was ist natürlicher, als daß die Mittelmäßigkeit Orgien feiert und gegen jeden frischen Luftzug Mauern baut! Wir rufen den Kritikern zu: Helft uns kämpfen gegen die Tyrannei der Modedichterlinge und Poesiefabrikanten, denn die spekulative Mache und das Unkraut des Dilettantismus duldet man nicht, schont man nicht, wenn sie überhand nehmen, sondern man vernichtet sie. Wir rufen: Laßt uns einig sein, laßt uns jeden Keim, der zu einem Schößling echt moderner und tief nationaler Dichtung auszuwachsen verspricht, hegen und pflegen, laßt uns nicht müde werden, das wahrhaft Große zu finden und anzupreisen. Wir rufen es und die Antwort bleibt nicht aus. Die Einen sind ungehalten, daß man sie aufweckt aus ihren süßen Dämmerungen, daß man die Kritik nicht gleich ihnen als billigen Broderwerb auffaßt, sondern als ein heiliges Amt im Dienste des lebendigen Geistes. Die Andern lachen, murmeln etwas von idealen Träumern und versichern, kein Sterblicher könne das Schiefgewordene einrenken, noch das Träge in Fluß bringen, das mache sich alles von selbst, oder es mache sich eben gar nicht. Und die Dritten werden ärgerlich und fragen: glaubt Ihr etwa irgend etwas Neues und Eigenartiges vorzubringen, alles, was Ihr hinausruft, schreien auch wir schon seit Jahr und Tag mit

unsrer Spatzenstimme ins Publikum hinein. Nicht die Sache liegt diesen Leutchen am Herzen, sonst würden sie jeden Mitkämpfer freudig begrüßen, ihr einziges Ziel ist es, das eigene Persönchen in den Vordergrund zu tragen und deshalb fürchten sie die Konkurrenz. Den Freunden des Laissez faire aber sagen wir, es geschieht in menschlichen Dingen nichts von selbst, alles will erstrebt, erkämpft und gewollt sein und es wird sich einst zeigen, daß dieser Idealismus des Wollens das wahrhaft Praktische ist. Warum? Weil er aus der inneren Zuversicht des Könnens entspringt. Ja, wir wollen eine große, nationale Literatur, welche weder auf Hellenismus noch auf Gallicismus sich gründet, eine Literatur, welche, genährt mit den Errungenschaften der gesammten modernen Kultur, den Quell ihres Blutes in den Tiefen der germanischen Volksseele hat und alles Beste, was andere Nationen geschaffen, in das eigene Fleisch und Wesen überführt, aber nicht es nachahmt und in formalen Spielereien verzettelt. Wir wollen eine Literatur, die eigenartig wurzelt und wipfelt, die dem Ernste und der Größe dieser Zeit entspricht und aus ihren Strebungen heraus geboren ist, eine Literatur, welche nicht immer wieder und wieder den ausgepreßten Ideen und Empfindungen unsrer Väter letzte magre Tropfen entkeltert, eine Literatur, welche wirkt und nicht spielt. Wir wollen eine Literatur, welche nicht dem Salon, sondern dem Volke gehört, welche erfrischt und nicht amusirt, welche führt und nicht schmeichelt. In unsren Tagen des Zweifels und der Unruhe, da die alte Religion zahllosen Seelen keinen Frieden mehr gewährt, und statt neuen Trostes nur neue Stürme drohen, in diesen Tagen hat die Poesie mehr als sonst zu leisten. Freilich nicht an die Stelle treten der Religion, diese ersetzen soll sie, wol aber muß auch sie eine Führerin sein, ein Gegenpol wider die Genußsucht und den Materialismus, nicht deren Dienerin; aus dem Leben geboren, muß sie Leben zeugen, harmonisches Leben, Gesundung und nicht Fieber. Und diesem Ziele gilt es zuzustreben durch Mahnung und That, durch Kritik und Schöpfung, diesem Ideal gilt es dienstbar zu machen alle Kräfte, so viele ihrer können und guten Geistes sind. Dieses Ideal muß aber auch, das sagen wir den Freunden, ohne Schwanken und Zweideutelei, ohne Furcht und ohne Mitleid erstritten werden. Schließt

sich doch jenen Gruppen der Kritik, die in den Eingangssätzen bezeichnet sind, noch eine vierte an, welche nicht zweifelnd, nicht gleichgültig jedem geistigen Aufschwunge gegenübersteht, sondern feindlich, hämisch und spöttisch. Dieser Gruppe wie ihren Schützlingen gegenüber ist jede Schonung eine Flucht, denn ihr gehören an jene verlebten Alten und jene blasirten Jungen, denen die Worte Tragödie, Poesie, Ideal, national, naturalistisch ein Gräuel sind, deren Stumpfheit jede Aufregung, jede Weihe verabscheut und deren immer wiederholte Losung lautet — Nüchternheit, Conversationsschauspiel, Schlendrian, Moral und Handwerk. Das alles zu einer Formel zusammengefaßt bedeutet: sie lieben die Masse und hassen das Genie, und weil sie es hassen, darum läugnen sie es, wie der Maulwurf das Licht, wie die Schnecke den Flug des Adlers. „Die Zeit der großen Tragödie ist vorüber", sagt Karl Frenzel, ein Typus jener Herzens- und Geistesarmen, „das Sittendrama, wie es in Gutzkow's „Werner" uns geboren wurde, ist unser Ziel, wenn auch das Publikum wieder einmal heute in Begeisterung aufflammt für Poesie und Idealismus. Das wird vorübergehn, so behaupte ich (Karl Frenzel, Schöpfer der „Berliner Dramaturgie", der neue und größere Lessing), denn ich bin jetzt zwei Jahrzehnte lang berufener Abschlachter der modernen Dramatik und ich weiß, daß immer die tragische Reaktion gegen die Komödie einen sehr kurzen Athem hatte." Das ist derselbe Frenzel, der seinem Aerger über die Waffengänge in der unglaublich dummen, alle Kritik verneinenden Frage Luft gemacht hat: warum schreiben die Brüder Hart, statt zu kritisiren, nicht lieber bessere Dramen, als Kruse, Bürger u. s. w.? Lieber Herr Frenzel, wir sind noch nicht ins Schwabenalter gekommen, warten Sie es also ab, ob wir nicht bessere Dramen, meinethalben auch bessere Romane und Gedichte, als Sie und Ihre Mithandwerker dichten werden, — vorläufig kritisiren wir besser als Sie. Uebrigens erhöht es die Lustigkeit jener Frage, wenn man den Fragesteller selbst zum Adressaten macht. Warum, Herr Frenzel, wühlen Sie nun so lange Jahre gegen das deutsche Theater, bekritteln in kleinlichster Weise jedes neue Schauspiel und belehren ohne jedes Verständniß die Schauspieler? Warum schreiben Sie nicht lieber bessere Dramen und treten selbst im Schauspielhause auf, Kahle, Ludwig

und Keßler zu beschämen? Karl Frenzel als Othello! Bisher ist die Welt ganz im Dunkeln geblieben über Ihr dramatisches wie mimisches Talent, und Sie sind doch 1827 geboren.

Und dieser Mann, der Nüchternste der Nüchternen, der nirgendwo in der Literatur ein Fest, eine Weihe, einen Hauch des Ewigen merkt, sondern nur eine „Unterhaltung", ein „Vergnügen", ein „Amusement", der wagt den Propheten zu spielen und hinauszukläffen, „die Zeit der großen Tragödie ist vorüber". Weshalb? weil selbst das Jahr 1870, in welchem „die Schranken des Privilegiums fielen und jeder Bühne die natürliche Freiheit, zu spielen, was ihr beliebt (?), durch das Gesetz zuerkannt ward" nicht eine große dramatische Literatur eingeleitet hat. Gibt es ein Wort, das bezeichnender ist, als dieses! Für Herrn Frenzel ist das Jahr 1870 nicht das Geburtsjahr der nationalen Einheit, eines neuen nationalen Lebens, sondern der Gewerbefreiheit, er verzweifelt nicht an der deutschen Tragödie, weil die Wiedergeburt der deutschen Kraft nicht alsbald eine Neugeburt des Geistes gewirkt hat, sondern weil er ernstlich geglaubt, daß man Kunst und Kneipe nach ein und derselben Façon glücklich machen könne. Es ist ja klar, wenn die Schenken wie Pilze aus dem Waldboden schießen dürfen, dann blüht ohne weiteres das Trinken, warum also nicht die Kunst, wenn jedermann das Recht hat, mit seiner Schenke zugleich ein Theater zu eröffnen! Mit solchen Ansichten ist nicht zu rechten. Auch uns ist 1870 ein Jahr des Heiles, aber nicht wegen, sondern trotz der Gewerbefreiheit, uns gewährt es die Hoffnung auf ein großes Theater, weil es uns zu einer großen Nation gemacht hat und wir an unsrem Volke verzweifeln müßten, wenn seine Kunst im Sumpfe der Alltäglichkeit stecken bliebe. Aber wir wissen auch, daß das Große nicht über Nacht entsteht, daß es keimen, wachsen und knospen muß und daß also nach Verlauf von zwölf Jahren kleinmuthige Ungeduld bloß albern ist. Allerdings, darin hat Herr Frenzel Recht, „die tragische Reaktion (nicht gegen die Komödie, diese fehlt uns nicht weniger, als die Tragödie, sondern gegen die theatralische Mittelmäßigkeit) hat nur einen sehr kurzen Athem", — der Sonntag dauert eben nicht so lange wie die Woche, die Zeitalter des Perikles und des Augustus waren nur Oasen in der Wüste

geistiger Halbheit und der Moser und Frenzel gibt es mehr, denn der Shakspeare und Wagner. Aber das schreckt nicht ab, das ermuntert uns, denn wenn wir stets das Höchste auch nur wollen, das Beste auch nur erstreben, so sind wir doch in der Bannmeile jener Oasen, und da bildet sich immerhin Größeres, als auf dem Sumpfland, wo sich die faule Gemächlichkeit der Gegner wohlfühlt. Die große Tragödie ist übrigens kein Gegensatz zum Sittendrama, auch in ihr soll der Geist der Zeit sich spiegeln; allerdings mein' ich einen andern Geist, als ihn Herr Frenzel träumt und ein gewaltigeres Sittendrama, als es Herr Frenzel ersehnt. Doch genug davon, diese Frage mag ein späterer Waffengang entscheiden! Der heutige soll nicht der Bekämpfung, sondern der Vertheidigung gewidmet sein, denn unsre Sache vertreten und fördern wir nicht allein, wenn wir die Feinde, die Afterpoeten entlarven, sondern ebenso sehr, wenn wir eintreten für die Freunde, die wahren und großen Dichter unsrer Zeit! Einer dieser Großen ist Adolf Friedrich von Schack. Jene Kritik der Grabeswächter — sie hüten das Todte, das Morsche — trägt vor allem die Schuld daran, daß unserm Publikum noch immer der Name Schack weniger geläufig ist, als all die kleinen Tagesgrößen, die auf unsrer Literatur schmarotzen, gleich jener lieblichen Thierspezies, welche die Blüte des Weinstocks unmöglich macht. Gerade deshalb war es nöthig, den Geist jener Kritik mit einigen Hieben zu kennzeichnen. Sie hat entweder Schack als Dichter todtgeschwiegen oder ihn gepriesen als ein anziehendes Formtalent, mit anderen Worten als ein Objekt für literarische Gourmands. Warum auch nicht? Die Zeit der großen Dichter ist ja vorüber, bilden wir Dante-, Shakspeare- und Goethegesellschaften und seien wir zufrieden, wenn die Literatur der Gegenwart in den Namen Lindau, Ebers, Moser gipfelt. Es ist ja klar, daß unsere Epoche, welche die innersten Kräfte der Natur dem Menschen dienstbar, welche die Erde gangbar macht von Pol zu Pol, welche die Himmel aufrollt wie ein Buch mit räthselhafter Schrift, deren Lösung Zeichen für Zeichen tausend Freuden gewährt, daß unsre Epoche, welche einen ungeheuren Wettstreit der Völker in Frieden und Krieg geboren hat, welche in Italien, in Deutschland das Sehnen zahlloser Geschlechter erfüllte, welche drei germanische Weltreiche beruft, das Höchste der

Menschheit zu leisten, welche nicht müde wird, Wunder um Wunder zu thun, es ist ja klar, daß eine solche Epoche „jeder Poesie ermangelt", daß sie keine gewaltigen Dichter zu erzeugen vermag. Warum sollten wir erröthen über der Schmach solcher Verzagtheit, wir sind ja so klein, so klein!

* * *

Wie viel besser stünde es um mich, wenn ich auch solch ein Kleiner wäre, voller Demuth und froh Epigone zu sein! Aber ich bin ein Ketzer und die Konkurrenz aller Klassiker der Vergangenheit, mit welcher Karl Frenzel den heutigen Dichtern mahnend droht, schreckt mich nicht aus meinem Glauben an die unzerstörbare Schöpfungskraft der Poesie heraus. Was sie auch Herrliches und Göttliches hervorgebracht, die Altmeister von Homer bis Shakspeare und Goethe herauf, wie auch der Hauch des Ewig Menschlichen über ihren Werken ruht, eines fehlt ihnen doch, das Fleisch und Blut unsrer, gerade unsrer Zeit. Mit ihren Dichtungen geht es uns, wie mit der Bibel; zu allen Zeiten ist diese dem Christen der edelste Schatz gewesen, aber dennoch hat sie ihm niemals zu seiner Erbauung genügt, er bedurfte immer neuer Hymnen, Lieder, Gebete und Breviere. Die Poesie ist die Blüthe einer Weltanschauung, und ich meine, unsre Anschauungen von heute treiben einer so neuen, eigenen Richtung zu, daß unsrem Empfinden in seinen letzten Verzweigungen kein Dichter der Vergangenheit voll Genüge leistet. Deshalb sehnen wir uns nach einer modernen, in unserem eigenen Leben wurzelnden Dichtung. Wol werden unsere Dichtungen, — wer wäre so vermessen, anders zu denken, — nicht an absolutem Werth die eines Shakspeare, eines Sophokles erreichen, aber dennoch wird unsere Tragödie an Gewalt der Konflikte dem Drama der Meister gleichkommen, in Form und Sprache ihm nacheifern und an geistiger Idealität es übertreffen. Auch unsere Lyrik ist mit Goethe nicht erschöpft; all die Zweifel, die in uns toben, all die Träume von dem Einssein der Kreatur, all die Stürme, mit welchen das brausende Treiben, Kämpfen und Wandern der gesammten Menschheit uns überrauscht, all die Hoffnungen und Strebungen unserer wiedererwachten Nation, — so wie wir, hat sie noch Nie-

mand empfunden und also noch Niemand in Dichtung umgegossen. Und das Gleiche gilt von der Epik, vom Roman. Ein moderner Dichter wird zugleich ein Prophet sein, er wird den ringenden und müden Mitlebenden voranschreiten wie ein Tyrtäus, und das Ziel ihnen sichtbar erhalten, damit sie nicht erlahmen und erkalten. Er wird ein Denker sein, der alle Regungen der Zeit in sich zusammenfaßt, ein Charakter, der niemanden fürchtet und dem Gotte seines Inneren unwandelbare Treue hält, ein Helfer, der nicht aufhören wird, von Liebe zu künden und Liebe zu wecken, göttliche Liebe. Wenn die Epoche nach Goethe, welche durch Rückert und Geibel begrenzt wird, ihre hauptsächliche Bedeutung darin findet, daß sie Formen und Sprache ausgefeilt, bereichert und bis zum Zerfließen biegsam gemacht, so haben wir die Aufgabe, diesen Besitz durch großen ideal-realistischen Gehalt zu einem lebendigen zu machen. Das faustische Ringen der Kleist, Immermann und Ludwig, die mitten in ihrer Laufbahn zusammenbrachen, weil sie nur eine Gesellschaft fanden, nicht ein Volk, für das sie dichten konnten, wir müssen es zur Wirklichkeit gestalten, denn wir haben ein Volk, und an uns liegt es, nicht um kleinlicher Mißstände willen an der nationalen Wiedergeburt zu verzweifeln, sondern auf dieser Grundlage fortzubauen, auf die Nation uns zu stützen, damit durch wechselseitiges Vertrauen, wechselseitiges Durchdringen wir uns und sie befestigen. Nur dann wird es uns gelingen, die endlose Mittelmäßigkeit zu überwinden, welche, wie natürlich, in einer Zeit, wo die Form alles ist und die Sprache selbst für den Skribenten dichtet, üppig ins Kraut geschossen, denn ein mächtiger Gehalt gährt nur in mächtigen Geistern, ein gewisses Sprach- und Formtalent jedoch, wenn auch nicht der höchsten Art, wird anerzogen. Diese Anerziehung hat uns nicht allein den ganzen Schwall von Lyrikern, Novellisten und Romanwasserspeiern bescheert, nein, sie hat auch in die Literatur ein widerliches Geschäfts- und Fabrikantenthum verpflanzt. Ihr verdanken wir es, daß das Princip von der Theilung der Arbeit im literarischen Leben die lächerlichsten Verhältnisse herbeigeführt hat, daß es Dichter gibt, welche nur in Spielmannsweisen oder nur in Geschichten aus Byzanz, Memphis, Athen, vielleicht auch aus Italien machen, Lyriker, welche keinen vernünftigen Prosasatz zu Stande

bringen und Prosaiker, denen der Vers ein Noli me tangere ist. Ihr verdanken wir überdies die Flut der Phrasenleierei und der hohlen Spielerei mit Worten, ihr schließlich jene Kritik, welche den dürren Leib ihrer ästhetischen Unwissenheit mit den Flittern unverstandener Lektureweisheit oder kindlicher Witze verhüllt. Eine Herzensfreude ist es, solchen Erscheinungen gegenüber auf Männer wie Schack zu blicken, auf Männer, welche eine Welt der Phantasie und der Ideen in sich tragen und deshalb gleich der Allmutter, der Natur, einer Welt von Formen und Ausdrucksweise bedürfen. Und gerade jenen Erscheinungen gegenüber ist es mir ein Bedürfniß, in Schack einen jener Dichter hinzustellen, welche von modernem Geiste erfüllt in nationaler Begeisterung und Zuversicht an unsres Volkes und unsrer Dichtung Triebkraft glauben, welche ebenso allseitig wie ideenmächtig an der Schwelle einer neuen Blütezeit zu stehen scheinen.

* * *

Graf Schack gehört zu jenen Lieblingen Gottes, denen es vergönnt ist, die Keime des Großen, die in sie hineingelegt sind, stetig langsam, geschützt vor Stürmen und Frost, an der Sonnenseite des Erdenlebens ausreifen zu lassen. Dieser Vorzug kann freilich für den Dichter zum Nachtheil werden. Nur zu oft verhindert eine glückliche äußere Lage, die Menschheit in ihrer Tiefe und Breite kennen zu lernen, die herbsten, bittersten Kämpfe der Zeit zu verstehen, mit einem Worte, die Seele des Volkes zu erfassen. Und was wäre ein moderner Dichter, der nicht aus der Seele des Volkes heraus dichtet und schafft. Gottlob, Graf Schack ist keiner jener Poeten des Salons oder der Akademie, welche unberührt vom Hauche des Jahrhunderts im Fette ihrer Phantasie ersticken, seine Dichtungen bezeugen das in jeder Strophe. Entrückt allen äußeren Sorgen und dem kleinen Elend des Alltagskampfes ums Dasein besuchte er schon früh die Länder des Orients, durchwanderte Italien und Spanien, lernte allerlei Menschen kennen, den bedeutenden wie den gewöhnlichen Schlag und gewann auf solchen Wegen wie spielend eine Fülle poetischer Anschauungen, Liebe zur Kunst, Neigung zur Geschichte und einen tiefen Einblick in das Getriebe der heutigen

Welt. In dieser Lust am Wandern in die Ferne offenbart sich derselbe Trieb, welcher die Poesien Schacks durchädert, der Trieb nach Abenteuern, Gestaltenfülle, Farbenschimmer und Mystik, einer Mystik jedoch, welche die Welt verklärt. Es ist, als ob der Dichter, an den flammenden Sonnen Spaniens und Persiens seine Phantasie zu heißerem Brande entzündet, als ob er an den schlanken Minarets der arabischen Kunst, an den Palmen Syriens seinen Blick für klare, lautere Form gebildet und in den endlosen Wüsten des Sinai, unter den Trümmern von Ninive und Persepolis das Weben von Natur und Weltgeist belauscht und nachempfunden habe. Aber die Erkenntniß hat ihm weder Muth noch Glauben geraubt, jener Blutquell deutschen Humors, den all unsre besten Männer, Kaiser Karl, Luther, König Friedrich, Goethe, Bismarck in sich tragen, hat auch Schack vor jeder Einseitigkeit und Verknöcherung bewahrt, hat auch seinen Genius gestärkt zum Ueberflug über alles Kranke, Quälende empor. Hinter uns liegt jene Zeit des selbstzerstörenden Grübelns, der Blasirtheit, der Genußsucht ohne Zaum, des nervösen Wollens ohne Ziel, hinter uns jene Zeit der Byron, Musset und Heine, des jungen Deutschlands und der problematischen Naturen, hinter uns, wenn auch ihr Athem dann und wann pestbringend von neuem herüberschlägt. Was uns noththut, das ist Gesundheit der Seele, Gesundheit des Geistes und Gesundheit der Phantasie, nur wenn wir Eisen im Blute haben, vermögen wir den eisernen Mächten der Gegenwart unsren Platz und unsren Lorber zu entringen.

In Mecklenburg geboren (den 2. August 1815) erwählte Schack nach Beendigung seiner ersten Reisen als Erbe eines bedeutenden Vermögens München zu seinem ständigen Wohnsitz und ward durch Begründung einer umfassenden Gemälde-Galerie einer der eifrigsten Schatzheber moderner Kunst, einer der treuesten Freunde moderner Künstler. Genelli, Lembach, Böcklin und wer weiß wie viele andre haben unter seiner Aegide zuerst ihre Schwingen frei und mächtig entfalten können, und deshalb ist der Name Schack verwoben in die Geschichte der neueren Kunst, gleich unaustilgbar, wie die Namen der großen Adelsgeschlechter Italiens in die Geschichte der Renaissance. Dieser Einfluß, welchen der hochsinnige Mann auf die Entwicklung unsrer Malerei ausübt, diese Förderung ihrer Talente bildet

gleichwol nur die geringste Seite seiner Bedeutung, sein eigenstes und innerstes Wirken gehört der Literatur an, auf ihrem Gebiete hat er jene Blütenfülle entfaltet, welche mächtig nach beiden Seiten hin das Einst und das Jetzt der deutschen Dichtung verknüpft. In die Oeffentlichkeit trat er zunächst als Uebersetzer und Historiker. Unerschöpft und unerschöpflich ist die Fluth von Anregungen, welche aus einem Werk wie der „Geschichte des spanischen Dramas" oder aus den Darstellungen über „Kunst und Poesie der Araber in Spanien und Sizilien" dem Lesenden entgegenströmt. Letztere beschwören in glänzenden Schilderungen, welche durchflochten sind mit den Liedern der großen Sänger Ibn Zeidun, Ibn Dschubi, Ibn Chafadsche und Anderer, das goldne Zeitalter herauf, welches Spanien und Sizilien in Vorländer des Orients und der Moslims verwandelte. Die Aecker trugen neue edle Früchte, großartige Bewässerungsbauten durchkreuzten das Land nach jeder Richtung hin, alle Städte von Cordova bis Palermo bedeckten sich mit den schimmernden Palästen und Moscheen maurischer Kunst und die Gewerbe wetteiferten untereinander an Vollendung, Zierlichkeit und Farbenpracht ihrer Erzeugnisse. Am Hofe der omajjadischen Khalifen bildete sich ein Ritterthum, das an Thatenlust wie an Adel der Gesinnung dem abendländischen gleichstand, die Stellung der Frauen war eine freiere und höhere, als in anderen mohammedanischen Ländern, und damit entwickelte sich eine tiefere Innerlichkeit in dem Verhältnisse der Geschlechter, zartere Empfindung und fröhlicher Minnedienst. Auf solchem Boden erwuchs denn auch eine Poesie von eigenartigem Gepräge, der Geist, den sie athmete, hatte theil am Orient wie am Occident, und weil sie demgemäß auf die Literatur der Spanier und Provencalen heilsam einzuwirken vermochte, so ist ihre Nachwirkung eine unverlöschliche geworden. Und selten hat eine Epoche einen solchen Reichthum an Liedern, eine solche Fülle von Poeten aufzuweisen, wie das 11. und 12. Jahrhundert in Spanien; an den Höfen der Kleinkönige von Granada, Cordova und Sevilla, welche über den Trümmern des Omajjadenreiches erblühten, waren Dichter und Gelehrte die gefeiertsten Gäste, und die Fürsten und Feldherrn pflegten selbst der hehren, geistbestrickenden Kunst. Aber auch andere Seiten enthält das Schack'sche Buch, es erzählt uns von den tragischen Verhäng-

nissen der Geschichte, welche den endlichen Verfall der Moriskenherrschaft herbeigeführt, von dem Sturze der Omajjaden und ihrem letzten Sproß, der schönen, geistvollen Prinzessin Wallada, der Geliebten des Dichters Zeidun, von den Bruderkämpfen der Könige und Ritter und von dem unheilvollen Geschick des großen Königs von Sevilla, des Elegiensängers Al Motamid. Nachdem er zwanzig Jahre ruhmvoll und glänzend regiert, wurde er im Jahre 1091 von seinem Bundesgenossen, Jussuf von Marokko, verrätherisch überfallen, gefangen genommen und nach Agmat in Nordafrika geführt; dort im Kerker beklagte er vier Jahre lang sein Unglück und das Unglück seiner Kinder, welche bettelnd oder mit schwerer Arbeit ihren Unterhalt erwarben und träumte von Schwert und Geliebten, bis ihn der Tod erlöste.

Ganz anderen Schlages ist die Geschichte des spanischen Dramas. Verläugnet Schack auch hier den Dichter nicht, den Hellseher, für den es keine Geheimnisse giebt im Herzen der Natur und des Menschen, so bildet das Werk doch zunächst und vor allem ein Buch der strengen Wissenschaft und dazu ein Buch, praktischer und lehrreicher für uns, als die meisten jener anmaßenden, von „Quellen und Urkunden“ strotzenden Geschichtswerke politischer Art, mit denen die heutige Wissenschaft uns überschüttet. Es führt uns hinein in jene Epoche spanischen Geisteslebens, welche an Bedeutung für die gesammte Cultur der Menschheit, und nicht zum mindesten für unsre Nation mit jener Periode wetteifern darf, die mit dem Namen Shakspeare gesiegelt ist. Welch ein Meer von Poesie, Ideen und Gestalten, — kaum ein einzelnes Gedicht, das an Bedeutung den Meisterwerken der Griechen und des germanischen Genius zur Seite steht, aber wie viel Eigenartiges dennoch, wie viel Erhabenes, wie viel Blendendes! Dort ein reich und klar gegliederter Eichwald, hier ein tropischer Urwald, dort Leidenschaft und Individualität, hier Typus und Esprit, dort Leben, hier Kunst. Aber ich gehe weiter. Es giebt eine Seite in dem Schaffen eines Calderon, die nicht mehr Spiel ist, sondern Leben und Begeisterung, eine Seite, die Shakspeare verschlossen war, das ist das Streben nach dem Uebersinnlichen, die Idealität in ihrer höchsten Gestalt. Einen Kampf der Ideen, der über den Tod hinaus fortwüthet, einen Helden, der sich

selbst bezwingt, sich demüthigt bis zum Martyrium, ein Heer, das dieser todte Märtyrer zum Siege führt, das ist ein Vorwurf, wie ihn Shakspeare niemals ausgeführt, nicht ausführen konnte. Und weil ich meine, daß eine große Epoche unserer deutschen Dramatik nur dann erstehen wird, wenn es mit der alle Tiefen durchwühlenden Charakteristik Shakspeares, mit der Formvollendung der Griechen die Darstellung nicht nur der sittlichen Conflikte, sondern auch der großen geistigen Ideenkämpfe verbindet, deshalb habe ich die Geschichte des spanischen Dramas ein praktisches, ein lehrreiches Buch genannt. Auf welcher Grundlage dasselbe ruht, darüber klären die Worte auf, in welchen der Verfasser einen Ausspruch Lope de Vegas deutet und ergänzt. „Das Drama", sagt der große Spanier in seiner „Arte nuevo de hacer Comedias", „soll die Handlungen der Menschen nachahmen und die Sitten des Jahrhunderts malen". Hierzu bemerkt Schack: „Das heißt in der höheren Auffassung dieses Satzes, die sich in Vegas Werken spiegelt, es soll keineswegs die Natur, die gemeine Wirklichkeit copiren, sondern ein poetisches Abbild des Menschenlebens in seinen Höhen und Tiefen sein, eine dichterische Darstellung der Erscheinungen, Thaten und Begebenheiten, welche aus der Fülle der Natur und Geschichte als die bedeutsamsten hervorragen und zwar muß das Drama die Handlungen und die Vorfälle, die es mit innerer Nothwendigkeit aus den Charakteren abzuleiten hat, dem Zuschauer unmittelbar vergegenwärtigend vor Augen führen, so daß dieser die ganze Aktion mit zu erleben glaubt. Die höhere Bestimmung des Schauspiels, die sich nach solcher Auffassung ergibt, ist, den Menschen durch Aufdeckung der Quellen und Folgen seiner Handlungen zur Kenntniß seiner selbst zu führen, ihn auf den ewigen Grund aller Erscheinungen des Daseins hinzuleiten und ihm Einsicht in die Wechselbeziehungen der menschlichen und göttlichen Dinge zu gewähren. Diese sittliche Intention allein steht mit der Poesie in Einklang."

Ein Buch, in solchem Geiste geschrieben, vermochte in der thatlosen, phrasengeschwängerten Zeit, da es zuerst erschien, eine tiefere Wirkung nicht zu üben. Seine Zeit ist erst dann gekommen, wenn wir selbst in die regsame Epoche einer vielseitigen, nationalen Dramatik treten, wenn auch Calderon und Vega auf unsrem Theater,

wie einst Shakespeare, eine lebendige, keine bloß literarhistorische Auferstehung feiern. Dann wird es geschehen, daß unsre Dramatiker wie unser Publikum an dem erhabenen Ideenschwunge dieser Dichter sich begeistern und erheben, jene zu eigenartigem Schaffen, diese zu einer Theilnahme, welche alles Niedrige von sich stößt.

Der Vermittlung zwischen fremdem und deutschem Geiste durch geschichtliche Darlegung steht die noch unmittelbarere der Uebertragung gegenüber. Und auch auf diesem Gebiete hat Schack eine Großthat vollbracht. Allerdings geht er als Uebersetzer auf einem Wege, den Hammer-Purgstall und Rückert bereits gebahnt, aber diese beiden haben nur mehr, nicht Besseres geleistet. „Nal und Damajanti" ausgenommen hat Rückert fast nichts von seinen literarischen Orientreisen mitgebracht als Spielereien und culturhistorische Raritäten, das Löwenstück der Beute, die in Asien zu erringen war, ist Schack anheimgefallen. Dieses Löwenstück ist kein anderes, als Firdusi's Riesengedicht, das Schah-Nameh. Firdusi wird der Homer des Orients genannt, ich aber stehe nicht an zu sagen, daß uns der Perser in mehr als einer Richtung näher steht als der Hellene. Ich spreche nicht von der Zeit der Schöpfer (Firdusi blühte zwei Jahrtausende später als Homer), sondern von dem Character und von der Tendenz ihrer Dichtungen. Woran es liegt, — ob die germanischen Völker später (oder auch früher) aus der arischen Heimath ausgewandert sind als die Griechen und Italer, ob sie in innigerer Blutgemeinschaft mit den Persern gestanden haben, als mit diesen, — ich weiß es nicht, aber ich habe oft in der persischen Dichtung tieferen germanischen Geist, ein uns verwandteres Empfinden gefühlt, als in der altklassischen. Nur das „Maß", die Abneigung gegen orientalische Ueberschwänglichkeit, theilen wir mit den Griechen. Vor allem aber hat Firdusi tausend Züge, die ein deutscher Dichter annehmen könnte, ohne seinem Wesen Gewalt anzuthun. Die Recken des Schah-Nameh unterscheiden sich nur in Nebendingen von unsren Siegfrieds, Dietrichs, Etzels, ihre Empfindungen sind ganz die unsern, die landschaftliche Schilderung athmet jenes brünstige Naturgefühl, das uns Modernen eigen ist, und über dem Ganzen ruht der Geist wahrhaft poetischer Mystik, und einer Weltanschauung, welche der christlichen und deutsch-philosophischen nahesteht. Durchsichtige Klar-

heit und Harmonie der Form hat ohne Zweifel Homer vor dem Perser voraus, dieser übertrifft ihn jedoch seinerseits an Größe der Tendenz, an Phantasie und Erfindungskraft, sowie an Zartheit. Eine solche Mannigfaltigkeit der Kampfscenen, gehoben durch die Anschauung, daß der Krieg zwischen Iran und Turan den Krieg des Lichtes gegen die Finsterniß bedeutet, findet sich in der Ilias nicht, ebensowenig eine Tragödie, wie sie der Kampf zwischen Rustem und seinem Sohne bildet, ebensowenig eine Episode, wie das Liebesabenteuer des turanischen Königskindes oder gar ein Kapitel, wie der mystische Untergang des Kai Kawus mit seinen Paladinen. Die Ilias ist ein griechischer Tempel, das Schah-Nameh ein Dom. Freilich denke ich hierbei an den Firdusi, wie ihn uns Schack zum Freunde gemacht, an den Dichter, nicht an den Historiographen. Die Uebertragung ist einfach ein Werk der Meisterschaft, mit nie erlahmender Sorgfalt ausgefeilt, ein Werk hingebender Liebe, des Fleißes und der Geduld, vor allem jedoch das Werk einer großen selbstschöpferischen Dichterkraft. Der Vers, den Schack zu seiner Umdichtung erlesen hat, ist der jambische Fünfer, je zwei sind zu einem Reimpaare verbunden, dadurch ist eine Form zu Stande gekommen, breit, ausgedehnt, flüssig und biegsam, mannigfaltig und doch einfach, eine Form, welche dem Hexameter nicht unebenbürtig erscheint und die ich daher für große epische Gedichte deutscher Sprache die geeignetste nennen möchte. Weder Nibelungenstrophe noch Stabreim haben sich bewährt, sie reichen nicht für die ganze Fülle des Lebens aus, der reimlose Blankvers ist kein episches Maß, sondern ein dramatisches, höchstens für epische Dichtungen passend, welche wie Hamerlings „Ahasver in Rom" oder Miltons „Verlorenes Paradies" eine enge Handlung dramatisch-lyrischen Inhalts wiedergeben. Dazu kommt, daß das jambische Reimpaar (allerdings ein vierfüßiges) bereits die Form der mittelalterlichen epischen Gedichte bildet. Also sowohl des Geistes wie der Form halber gehört die Uebertragung des Schah-Nameh zu jenen literarischen Thaten, deren Einfluß erst nach Generationen gemessen werden kann, denn sie hat einen Strom neuen, kräftigen Blutes in den Organismus unsrer Literatur hinübergeführt.

* * *

Wie bedeutend aber auch der Historiker, wie bedeutend der Uebersetzer Schack sein mag, das Höchste an ihm ist dennoch nicht die Kraft, uns Fremdes anzueignen, sondern die eigenschaffende Kraft. Mit jener hat er für die Literatur gethan, was er durch seine Kunstsammlungen für die Kunst gewirkt, nämlich tausendfache Anregung und Förderung ausgestreut, sein eigenes Dichten aber gehört uns wie ein Fundament, auf dem wir weiterbauen sollen, ohne das wir nicht weiterbauen können. Die Literaturgeschichte hat ja Recht! Trotz aller Anläufe, ein Neues zu erringen, trotz knorriger Eigenart im Einzelnen, stehen die Dichter, welche der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts angehören, fast ganz im Banne der Formen und Ideale ihrer großen Vorgänger. Geistig wie zeitlich sind sie Epigonen der Romantik Goethe's, der formalen Klassik Lessings und Schillers, des Pathos Klopstocks; der Versuch, die tiefsten nationalen und modernen Anschauungen zu erfassen und einen nationalen Stil zu begründen, bleibt Versuch und haftet nur an einzelnen Werken, erfüllt niemals den ganzen Dichter. Das „Junge Deutschland“, dessen Kritik und Reflexion hier in Betracht kommen möchte, besaß keinen echten Poeten. Erst gegen Ende der 50er Jahre wird das Streben ein allgemeineres, zielbewußteres, in den Dichtungen eines Freytag, Spielhagen, Hamerling mehren sich die Züge modernen Sonderwesens; wenigstens erzeugen sie die Gewißheit, daß die Periode Goethe-Schiller keineswegs all die großen Ideale, die in uns ringen, erschöpft hat, daß sie weder im Drama noch in der Epik Früchte gezeitigt hat, die uns zum bloßen Nachahmen verdammen müßten, daß sie ein Blütejahr des deutschen Geistes bildet, welches seither durch manchen Regentag unterbrochen wurde, das aber noch immer nicht zu Ende gegangen ist, sondern neue Blüten verspricht. Und wenn nicht Blüten, so doch Früchte. Graf Schack ist der Erste, dessen — ich möchte fast sagen gesammte — Thätigkeit den Stempel eines neuen, großen Geistes trägt, er ist der umfassendste, nationalste und modernste Dichter unsrer gegenwärtigen Epoche. Dies im einzelnen zu erweisen, ist der Kern meiner Aufgabe, um es zu können, muß ich zunächst die Dichtungen Schacks analysiren, untersuchen und nach Inhalt und Form zur Anschauung bringen, diese Dichtungen, welche alle Weisen des poetischen Gestaltens umfassen und welche den

Dichter wiedergeben wie er ist, nicht wie er scheinen will. Schack liebt sein Volk, aber er buhlt nicht um die Gunst desselben, sein Werk ist er und er ist sein Werk, er schraubt sein Können und sein Ideal nicht herauf noch herunter, je nach der Verdauungskraft des Publikums, er dichtet, was und wie er dichten muß, nicht was die Mode, die jährlich wechselnde, heischt. Er ist eben ein Dichter, nicht ein Macher. Ganz erklärlich, daß ihn die landläufige Kritik als einen poetischen Aristokraten, als ein Genie bezeichnet schroff und erhaben, dem es „natürlich“ verwehrt sei, populär zu sein. Schack ist allerdings kein Dichter für den Pöbel, weder für den rohen der Straße noch für den blasirten des Salons, Schack ist ebensowenig ein Dichter für die unreife Jugend, er schreibt keine Colportage-, er schreibt überhaupt keine Romane (wenigstens nicht in Prosa), er konkurrirt weder in historischen Zerrbildern mit Herrn Ebers, noch in lyrischen Knallbonbons mit Herrn Träger, — und dennoch hat er etwas bessere Anwartschaft auf Popularität, als diese Eintagsfliegen, die weiter nichts suchen, als den Beifallszucker urtheilsloser Lesekränzchen. Ich sage Anwartschaft, denn populär ist nur selten ein Dichter schon bei Lebzeiten, populär vermag ein Dichter nur zu werden, nämlich in Zukunft, und die Zukunft sollte doch für unsre Alltagskritiker ein Kräutchen Rührmichnichtan sein, — damit haben sie nichts zu thun. Populär ist freilich ein vieldeutiger Begriff; wenn darunter verstanden wird, daß ein Dichter dumm wie ein Kalendermacher oder geleckt wie unsre Salonprofessoren schreiben soll, so wird Graf Schack in alle Zeit hinein unpopulär sein und bleiben. Heißt aber das populär, daß ein Dichter das innerste Empfinden seiner Zeit und seines Volkes poetisch wiedergibt, daß seine Werke nach Form und Inhalt jenes körnige Leben athmen, welches zu allen geistig gesunden und ringenden Elementen einer Nation, welchem Stande sie auch angehören, nach und nach hindurch zu sickern vermag, dann wird auch Schack populär sein. Jedenfalls ist wahre Popularität etwas anderes als ein kurzes, vorübergehendes Bekanntsein, sonst wäre sie ein Schein und ein Schemen, um den Niemand zu beneiden wäre und nichts Erstrebenswerthes. Das eigentliche Wesen eines Dichters spricht sich am deutlichsten aus in seiner Lyrik, sie zeigt am klarsten seinen Charakter und sein Streben, — Anomalien

kommen freilich vor — und vor allem wird es sich aus ihr am offensten ergeben, wie ein Dichter zu seiner Zeit und seinem Volke steht. Bei Schack — und darauf kommt es mir an — ist das in höchstem Maße der Fall, sein ganzes Wollen, Können und Empfinden hat bereits in seinen Liedern und Gedichten treuen Ausdruck gefunden, — nur der Humor tritt sehr zurück. Gedichte, Lyrik — das hat allerdings einen üblen Klang. Gepflegt von einer Unzahl Dilettanten und handwerksmäßigen Vieldichtern, verspottet von der Kritik, scheel angesehen vom Publikum ist unsere Lyrik eigentlich täglich in der Lage, um Entschuldigung für ihr klägliches Dasein zu bitten. Singe, wem Gesang gegeben, meint Uhland; warum auch nicht, singen mag ein jeder soviel er will, nur muß nicht ein jeder mit seinem Singsang der Oeffentlichkeit beschwerlich fallen. Wol keine Kunst bedarf so sehr des Meisters, als die Kunst des Liedes, weil keine so reingeistig, keine so bestimmt ist, nur die edelsten Fasern der Seele in Schwingung zu versetzen, keine so jedes sinnlichen Beiwerks ermangelt, wie sie. Soll daher die Empfindung eines Volkes nicht ermüden, nicht erlahmen, so müssen immer neue, immer klangvollere Saiten angeschlagen werden, und das geschieht, wenn der Dichter erfüllt ist von der Weltanschauung seiner Zeit, wenn er die ihr eigenthümlichen Gebilde und Bestrebungen in Fleisch und Blut hinübergenommen hat. In jenen Liedern aber, welche die Gefühle des Herzens wiedergeben, die nimmer altern und nie sich ändern, vermag nur Jener etwas Neues zu bringen, der in sich selbst eine große Eigenart verkörpert und in voller Wahrheit das kundgiebt, was in ihm ringt und blutet. Und das ist eben der Genius. Die Schöpfungen des Dilettanten, des Stümpers, des Halbtalentes sind nicht deshalb so elend, weil sie stofflich den Schöpfungen der Meister entlehnen und nachäffen, sondern weil sie Geburten innerer Lüge und Hohlheit sind. Diese Männlein und Fräulein singen nicht von den Empfindungen, welche sie selbst durchpulsen, denn sie haben gar keine, sondern von dem, was sie gelesen und gehört, und deshalb fehlt ihrer Lyrik der Blutschlag der Aktualität, der Nothwendigkeit. So kommt es denn, daß in der Epoche des Streites und des Dampfes und wiederum der werkthätigen Liebe und Entsagung, in der Epoche heißen Suchens und Forschens auf

allen Gebieten die Träger, Wolff, Scheffel und ihre Nachtreter, welche unentwegt die Minne- und Kneipempfindungen unsrer Vorfahren wiederkäuen, den großen schreienden Haufen bilden. Spielmannsweisen und Vagantenlieder blühen aller Ecken und Enden hinter dem Ofen, während die echten Vagabunden dem Reichstage sehr wenig poetische Sorgen machen, von edler Minne klingt es Tag und Nacht, und zugleich suchen unsre Minnedichter ihre Gelüste nach einer Frau mit entsprechender Mitgift durch Zeitung und Heirathsbureau zu befriedigen. Es ist wahrlich kein Wunder, daß derartiges Gewäsch nur noch auf Backfische einigermaßen Eindruck macht, daß jeder kräftige, gesunde Geist darauf verzichtet, bei unsren Lyrikern einen Wiederklang dessen, was ihn bewegt, eine Offenbarung dessen, womit er ringt, ein Licht für die dunklen Regungen seiner Seele zu finden. Was uns fehlt, sind Wahrheit und Männlichkeit, was uns notthut, sind Dichter, denen es ernst ist mit dem Schlachtruf: Das Wort sie sollen lassen stahn, nämlich das lautere Wort innerlichen Lebens, denen das Lied eine sittliche, befreiende Macht, ein Bote ist alles Höchsten, Wahren und Reinen, das in uns webt.

* * *

Graf Schack ist solch ein Dichter, er lebt in seiner Zeit und seine Zeit lebt in ihm und was er singt, das hat ihn zuvor im Innersten gepackt, deshalb konnte nur er es singen. Die beiden Sammlungen von Liedern, die er bislang veröffentlicht hat, tragen die Titel „Gedichte" und „Weihgesänge"; mit Recht hat der eine Theil den ausschließlichen Namen Weihgesänge erhalten, denn Gedichte weihevoller Art bilden den Haupttakt der Schack'schen Lyrik. Wie Adlerflug rauscht es um unsre Seele, erhabener Schauer durchwühlt uns das Herz, wenn uns wogender Hymnenrhythmus emporträgt auf jene Höhen, von denen herab wir Natur und Geschichte als ein lebendiges Ganze überschauen, von denen herauf wir Blicke, wenn auch nur verschleierte Blicke, werfen in das Weben der Gottheit. Zwischen den Trümmern von Persepolis hingelagert sah dereinst Volney im Geiste Völker und Reiche entstehen und vergehen, und seine „Ruinen" wurden zu einer großen Klage: Alles ist

Schatten, Tod, Nichts. Auch Schack ist durch die Länder des Orients gewandert, überall umringt von den morschen Resten vergangener Herrlichkeit, auch er hat zweifelnd und bangend emporgeschaut zu dem ehern ruhigen, unveränderlichen Firmament, auch ihm ist keine Antwort geworden auf seine Fragen, aber die Verzweiflung hat ihn nicht übermannt und im eigenen Innern hat er Ruhe, Trost und Hoffnung wiedergefunden. Jener bangen Stimmung gibt er in einem seiner gewaltigsten Gedichte, in den „Tempeln von Theben" lebendigen, mit großen Gleichnissen malenden Ausdruck:

. . . „Ueber der Erde weiten Todtenacker
Bin ich gewandert;
Vom Auf- zum Niedergang versank mir der Fuß
In der Asche zerstörten Lebens,
Wirbelte der Völker Staub
Unter meinem Tritt.
Werke von Uebermenschen
Fand ich wie Kinderspielwerk zerbrochen,
Reiche und Religionen
Bis auf den Namen verschollen.
Und ist in dem ew'gen Vergehn und Werden
Denn nirgend ein Halt?
All der Myriaden Menschen Geschick,
Die über die Erde geschritten,
Ist es, ein Irrlichttanz,
Im großen Dunkel erloschen,
Und taumelt Geschlecht auf Geschlecht
Der Vernichtung entgegen,
Daß ein Weltalter das andre betrauert,
Bis Vergessenheit Alles verschlingt?
O in die öde Nacht des Gedankens
Laß einen Lichtstrahl gleiten,
Daß in der Verzweiflung finstern Abgrund
Nicht die zagende Seele versinke!
Stille ringsum, nur vom Knistern
Der zerbröckelnden Trümmer unterbrochen.
Schweigend hat die Göttin den Schleier
Um ihre Träume gebreitet.
Fort und fort brüten die Sphynxe
Ueber der Zeiten großes Räthsel;
Aber droben, wo aus der weiten Unendlichkeit
Mit leuchtenden Sternenaugen

Die Nacht herabsieht,
Ruht das Weltgeheimniß
Ewig unenthüllt
Ueber allen Himmeln."

Aehnliche Gefühle brechen auch im „Memnon" immer wieder durch; das Lied ist im Schatten der Obelisken Luxors gedichtet. Der Dichter sieht wieder auferstehen die Völker des alten Egyptens, wieder aufleben die einstige Pracht der Pharaonen, aber diese Pracht ist eine Blume, deren Boden mit Blut gedüngt, deren Geruch ein Geruch von Leichen, deren Nahrung das Elend erbärmlicher Sklavengeschlechter bildet. Und von den Mauern der Memnonssäule hallt der gespenstische Ruf zurück: So wird's bis an den Schluß der Zeiten dauern; laß, Thörichter, die Hoffnung schwinden auf Frieden und auf Menschenglück. Aber der Schluß klingt bereits versöhnender, als die dumpfe Verzagtheit, die aus den „Tempeln" athmet, die zweifelschwere Empfindung des Dichters löst sich auf in ein Gebet der Sehnsucht und brünstigen Erwartung!

„Da streicht ein Wind die Schläfe mir,
Von Thau fühl' ich die Wange feucht
Und schau' empor; blaß hängt am Himmelsbogen
Der Mond, deß kalter Strahl an mir gesogen;
Wie nächt'ge Vögel, plötzlich aufgescheucht,
Entflieh'n die düstern Traumgesichte
Und über mir seh' ich mit erstem Lichte
Das Frühroth sich auf Memnons Stirne legen —
Ein Zittern schleicht, ein ahnungsvolles Regen
Hin durch den Stein, und von den Lippen quillt
Dem Gott ein leiser Tonhauch, wie Gebet.
O töne, töne, heil'ges Bild!
Künd' uns das Licht, nach dem jahrtausendlang
Gen Osten hoffend du gespäht,
Der tiefen, düstern Weltnacht Ende!
In durst'gen Zügen trinkt mein Herz den Klang
Und grüßt den Morgen andachtsvoll,
Der an des großen Weltjahrs Sonnenwende
Der Menschheit Frieden bringen soll."

Ich denke, Gedichte dieser Art sind es, welche eine Reihe von Kritikern veranlaßt haben, Schack als einen Dichter der Form und der Abstraktion zu verunglimpfen. Verunglimpfen allerdings! Denn

ein Dichter, der seine Empfindungen und Gedanken nicht in Leben und Wärme umzuschmelzen vermöchte, wäre ein mittelmäßiger Poet, verunglimpfen aber auch deshalb, weil jene Kritiker die Werke Schacks durchblättert, aber nicht genossen haben. Und ich sage, Gedichte dieser Art, weil die Gemüthslieder Schacks oder die Balladen jener Vorwurf erst recht nicht trifft; es wird sich das späterhin zeigen. Einen Dichter des Formalismus beschuldigen, kann zweierlei Sinn haben. Entweder ist die Form zu mächtig für den Inhalt oder zu schwach, in dem einen Falle wird der Dichter leicht in Spielerei und Tändelei versinken, in dem andern wird er die Form vernachlässigen und sich in Abstraktion verlieren. Letzteres ist mehr bei den Dichtern einer noch jungen Sprach- und Kulturepoche zu befürchten, ersteres mehr in den Zeiten des Niedergangs. Die deutsche Sprache der Gegenwart nun befindet sich auf einer Höhe, die weder einen entscheidenden Fortgang voraussehen läßt, noch aber auch einen baldigen allgemeinen Verfall (so sehr von Schriftstellern und Journalisten auch darauf hingearbeitet wird); ihr Stamm ist fertig, sie setzt noch neue Blüten und Blätter an, aber sie wächst nicht mehr, ebensowenig jedoch verfault und welkt sie. In einer solchen Periode sind die Grenzen zwischen Cultur und Uebercultur an vielen Stellen haarscharf, und nicht minder die Grenzen zwischen Formgewandtheit und Formspielerei. Graf Schack ist formgewandt, seine Rhythmen fließen leicht und biegsam, seine Sprache hat Glanz und Fülle, seine Reime sind klar und tadellos, aber von diesen Rhythmen, von diesen Reimen getragen wird ein solcher Reichthum echter Gedanken und Gefühle, daß beides, Form und Gehalt in einander verschmilzt, eins wird und ohne Gefährde zwischen der Scylla der Formenschwelgerei und der Charybdis der Abstraktion hindurchfährt. Aber vielleicht verstehen die Kritiker unter Formalismus ein Drittes, Anderes, das im Grunde ganz anderen Namen führen sollte. Vielleicht halten sie dafür, daß es Schack an Leidenschaft, an Glut, an Farbe fehle. Das wäre ein Vorwurf, der nur in beschränktem Sinne als Vorwurf gelten könnte. Gerade wie in der Malerei gibt es auch in der Poesie zwei Arten des künstlerischen Ausdrucks, Zeichnung und Kolorit und im großen Ganzen neigt sich jeder Künstler, auch der bedeutende, einer dieser Ausdrucksweisen mehr als der anderen zu.

Den Tizians und Makarts stehen die Michel Angelos und Cornelius gegenüber. In der Dichtkunst zeigen sich zumeist diese Gegensätze minder schroff, weil die zeitliche Folge sie weniger klar hervortreten läßt, sie mehr verwischt, als das räumliche Nebeneinander. Immerhin ist nicht nur die Sprache des einen Dichters heißer, bilderreicher, schwellender, als die des andren, sondern auch das ganze Empfinden und Denken bei diesem kalt, bei jenem warm, bei diesem überwiegt das Blut, bei jenem der Geist. Aber die Kälte ist nicht immer ein Fehler, die Glut nicht immer ein Vorzug. Schack gehört in den meisten seiner Dichtungen keinem der Extreme an, die Harmonie zwischen Zeichnung und Farbe verbindet sich mit der Harmonie von äußerer Form und innerem Gehalt. Einige wenige Gedichte nehme ich aus, unter anderen „Licht und Finsterniß" sowie „Das neue Jahrhundert"; das erstere ist abstrakt und lehrhaft, ohne den Athem quellender Phantasie, das andere gibt vieles, aber nicht viel. Auch mehrere der Hymnen haben wenig von jener relativen Harmonie, aber sie bleiben nicht unter derselben, sondern sie zerreißen sie kraft jenes Dranges, der Cornelius beseelte, wenn er das Gleichmaß der Kraft opferte. Solch ein kaltes Gedicht ist der „Wasserfall von Tosa":

„Strömst du vom Himmel nieder,
Krystallene Fluth?
Ist es der Aether,
Der in Tropfen silbernen Thau's
Zur Erde herabrinnt?" . . .

nicht minder „Atlantis", „Aetna" und „Urania", — in großen Linien werden große Ideen, große Landschaften, große Stimmungen gezeichnet und wenn wir auch nicht in innerster Seele hingerissen, erschüttert werden, so packt uns doch ein erhabener Schauer, ein Gefühl belebender Energie und Größe. Aber der Dichter verweilt nicht immer auf den Höhen, er sinnt nicht immer dem unüberwindlichen Walten des Schicksals nach, er steigt auch herab in die Thäler, in das bunte Gewoge der Völker und er fühlt, was Herz zu Herz bewegt. Nicht auf allen Gängen kann ich ihm folgen, denn die Fülle der Gesichte ist allzugroß, aber ich glaube, die Mannigfaltigkeit und Tiefe seiner Lyrik auch durch wenige Einzel-

züge genügend charakterisiren zu können. Der großen Geistesanschauung steht zunächst die Naturempfindung Schacks gleichmächtig und gleichwerthig gegenüber, in den Gedanken-Symphonien seiner Hymnen bildet sie mehr den Hintergrund, in den Liedern aber aus Spanien, aus Italien, aus dem Orient wird sie zur Seele und zum Nerv der Stimmung. Schack hat eine durchaus eigene Art, die Natur des Südens und Ostens anzuschauen und in sich aufzunehmen, sie unterscheidet sich vor allem von der Weise Freiligraths. Freiligrath sucht gewöhnlich nur das Bunte, Grelle, Blendende der Landschaft wie der Völker wiederzuspiegeln, er tummelt sich am liebsten in Antithesen und Contrasten, weder die zarteren Uebergänge vom Glanz zum Dunkel treten bei ihm hervor, noch dringt er in den Kern der Dinge ein. Mit einem Worte, Freiligrath sieht das Fremde selbst als etwas Fremdes an, es ist ihm nichts Vertrautes, sondern etwas Staunenswerthes, Seltsames, er lebt sich nicht hinein, sondern er reißt es an sich. Dadurch gewinnt er an Leidenschaft und verliert an Tiefe. Ganz anders Schack. Ihm ist die Fremde zu einem Stück Heimat geworden, er fühlt nicht nur ihre berauschende Pracht, er kennt auch ihr innerstes Leben, er kennt die Geheimnisse ihrer Schönheit, ihrer Geschichte, ihrer Trauer, er lebt und webt in ihr. Wenn sie ihm mit beredter Zunge von dem ewigen Kampf zwischen Leben und Tod, von dem ewigen Vergehen und Werden alles Irdischen erzählt hat, so gibt sie ihm auch die freudige Ruhe wieder, die tröstende Hoffnung und den Muth zu neuem Kampf. Und mehr! Dem gewaltigen Geistesodem, der über dem Orient, als über der Wiege des Menschengeschlechtes, als über dem Grabe zahlloser Reiche brütet, ihm verdankt Schack die Tendenz nach jener Universalität, welche das Nationale nicht befeindet, sondern welche wie die Krone aus seinem Stamm hervorwächst, nach jener lebensfreudigen Sittlichkeit, welche Wahrheit und Schönheit in eins verschmilzt, nach jenem Allmenschlichen, das den Keim des Göttlichen in sich trägt, und damit verdankt er ihm die höchste Weihe des Dichters. Schack sagt das selbst in seinem „Gruß an das Morgenland“:

> . . . . . „Im Geiste o wie oft, zu dir entrückt,
> Hab' ich bei Nacht geruht an der Cisterne

Und zu dem erstgebor'nen Heer der Sterne
Wie Yemens Wanderhirt emporgeblickt,
Indeß mein Herz, das in Gebet versenkte,
Sich in der Urwelt hehrem Glauben tränkte.
— — — — — —
— — — — — —

In deinen Hallen, heil'ger Orient,
Nimm mich denn auf! Der großen Sonne näher,
Die ewig wolkenlos dort oben brennt,
Laß mich wie deine Weisen, deine Seher
Durch deiner Götterbilder lange Reihen
Eingehen zu der letzten deiner Weihen."

Jenes Hineinleben aber in die Fremde, jenes leibliche und seelische Vertrautsein mit ihr bezeugt nichts besser als der herrliche Cyklus „Lieder aus Granada" und es schmerzt mich, daß ich ihn nicht als lautersten Beweis hierherzusetzen vermag. Der Dichter reitet durch die Schlucht der Alpujarren der Ebene Granadas zu „durch wildgezackte Steinklippen und auf sturmzernagtem Pfade".

„Da stieg am Himmelsraud die ew'ge Leuchte,
Die Vega lag vor uns im Morgenstrahle
Und dampfte aufwärts, eine Opferschaale
Voll Weihrauch und voll klarer Himmelsfeuchte.

Im Frühglanz strahlten der Nevada Gipfel
Wie goldne Kuppeldächer von Moscheen;
Andächtig neigten in des Ostens Wehen,
Gleich Betenden, die Palmen ihre Wipfel."

Und als sich nun aus dem Teppich grüner Saaten, aus Myrtendickicht und Orangenbäumen die hehre Stadt erhebt, da sinken die Reisenden hin auf ihre Stirn und preisen Allah, den Schöpfer solcher Perle. Im zweiten und im dritten Liede durchwandert der Dichter die Alhambra.

. . . . „Im Lichtglanz, der von Saal zu Saale sprühte,
Erschloß sich knospend das Gestein und blühte
Farbreich um Wand und Säulenknauf;
Mit ew'gem Klingen sprudelten Caskaden
Zum Laubendach der schlanken Colonaden
Den Silberregen auf . . . . . .

Aus Rosenkelchen strömte sinnbetäubend
Wollüst'ger Duft in leichten Flocken stäubend,
Wie Küsse von dem Mund der Braut,
Und an der Wand die rankenden Gedichte,
Sich lösend, athmend in dem Morgenlichte,
Entsandten einen Jubellaut . . . . . ."

Das vierte Bild belebt die Scenerie des alten Königsschlosses mit den Erinnerungen an seine einstigen Bewohner, an Lindaraja, an Musa und diese Erinnerungen werden in den folgenden Gedichten fortgesponnen.

„Erloschen ist der Stern von Yemen,
Zerstört die Welt, die er beschien,
Nichts blieb zurück als bleiche Schemen,
Die nächtlich um die Trümmer ziehn.

Vergebens, daß Ihr nach dem Volke,
Vor dem die Erde bebte, fragt;
Wie nach dem Sturm die letzte Wolke
Verlassen durch den Himmel jagt,

So, wo im scheitelrechten Brande
Der Sonne alles Leben dorrt,
Irrt es in Mahgribs weh'ndem Sande
Unstät dahin von Ort zu Ort.

Blickt hin, wo zitternd die Gazellen
Den Schakal fliehn, der heiser bellt!
Heiß schlägt die Wüste ihre Wellen,
Im Hauch des Samums klappt das Zelt;

Gekauert auf die dürre Erde,
Gebräunt der Nacken und der Arm,
Liegt — um ihn her die magre Heerde —
Halbnackend der Kabylenschwarm.

— — — — — — —

Oed ist der Geist den Wüstenkindern,
So wie die Erde um sie her,
Es hat, um ihre Pein zu lindern,
Ihr Auge keine Thränen mehr.

Einmal im Jahr nur, wenn die Horden
Am Abend vor den Zelten stehn,
Und über sich zum fernen Norden
Die Kranichheere fliegen sehn:

Dann quillt von ihren Lippen leise
Ein Seufzer, ihre Thräne rinnt,
Der Jüngling sinkt ans Herz dem Greise,
Die Mutter hebt empor das Kind:

Und schwermutvoll in stillem Harme
Sehn sie dem flieh'nden Zuge nach,
Zum Himmel breiten sie die Arme
Von Mund zum Munde fliegt ein Ach!

„Grüßt, Vögel — rufen sie — die schöne
Granada, unsrer Väter Glück!
Nach ihr, der Mutter, schaun die Söhne
Mit sehnsuchtvollem Blick zurück.

O einmal nur, den wir besessen,
Den theuren Boden wiedersehn,
Ihn küssen und mit Thränen näßen —
Dann möchten wir zu Grabe gehn" . . . .

Mit den Liedern „Komm, Freundin meiner Seele, Zoraide!" „Abendliche Geister wandeln" und dem wiegenden, leichten „Kommt, Peri'n und Dschinnen!" schließt der Cyklus stimmungsvoll ab. Nicht nur der Wunsch, die Naturempfindung Schacks zu klarer Anschauung zu bringen, hat mich verführt, diese Lieder näher zu betrachten, sondern auch jene Freude, welche den Kritiker befällt, wenn ihm aus all dem schmutzigen, grauen Geröll, das die Zeit als „Poesie" ihm entgegenspült, endlich einmal ein Edelstein entgegenleuchtet. Wie es sein Recht ist, seine Pflicht, jene Seelen zu kennzeichnen, denen die göttliche Kunst ein Geschäft ist, eine Spielerei, eine Thorheit, so ist es seine Lust, Andere theilnehmen zu lassen an den guten Funden, die er macht.

So lebendig und warm wie das Naturgefühl sind auch die übrigen Empfindungen, welche der Dichter Schack in Lieder ausströmt. Die Empfindungen der Liebe, des Mitleids, der Sehnsucht und der Trauer. Auch ihnen entweht ein Athem echter Eigenart, sie werden freilich nie zum lauten Schrei der Verzweiflung, noch zum jauchzenden Entzücken, aber die milde Geklärtheit in Leid und in Lust trägt stets die Prägung des Tiefeigenen, des Wahren. So ist es in Gedichten wie „Strophen":

„Wenn du hinweggegangen,
Glaub' ich lange dich noch zu sehn;
Um die Schläfe und um die Wangen
Deinen Athem mir fühl' ich wehn" . . . .

„Serenade" (Leise, um dich nicht zu wecken, Rauscht der Nachtwind, theure Frau, Leise in das Marmorbecken Gießt der Brunnen seinen Thau"). „Aus der Heimat" (Laß still die Thräne rinnen, Auf deinen Heimatherd! Genesest du nicht innen, Was ist das Außen werth?) „Der Tod der Nachtigall" und vielen andren. Solche Geklärtheit Kälte nennen, das heißt mit falschen Begriffen vorgehen oder es heißt, falsch empfinden, denn in ihr offenbart sich nicht selten die höchste Macht der Poesie, das blutige Ringen der Natur in lautere Schönheit aufzulösen. Mit welchem heiteren Uebermuth sich dieselbe bei Schack verbindet, das bezeugen Gedichte vom Schlage der „Herbstfeier in Rüdesheim" (Nun taumelt aus dem Laube — Die Traube — Ins durstge Faß wie toll; — Wie stolpern und wie knarren Die schwerbepackten Karren Des süßen Weines voll!), mit welcher Tiefe und Innigkeit des Schmerzes, dafür reden die „Lieder der Trauer" oder die Nänie „Der kleine Franz". Diese letztere erzählt von einem Knaben, der „gestern noch im muntern Spiel" um den Dichter sich tummelte und in der Nacht plötzlich gestorben ist.

„Zarter Knabe, der du bang
Sonst im Finstern zagtest
Sprich, wie du den großen Gang
Durch das Dunkel wagtest,
Wagtest, in den Schlund, davor
Alle zitternd stehen,
Durch das schwarzverhängte Thor
So allein zu gehen?

Seit dem letzten Sonnenstral
O wie weit die Reise!
Weiter, weiter tausend Mal,
Als vom Kind zum Greise!
Jüngst erst auf der Mutter Schoß,
Ihr am Busen lagst du,
Nun die Größten riesengroß
Plötzlich überragst du . . . . . .

Lächelnd blickst auf uns du nun,
Denen du entrissen;
Kindisch dünkt dich unser Thun,
Unser Sein und Wissen.
Seit du über mich so hoch
Bist erhöht, o Kleiner,
Nur mit heil'gem Schauer noch
Denken kann ich deiner.

Soll ich noch eins hervorheben, was dieser Lyrik ihre Eigenart verleiht, so ist es die Mannheit des Dichters; die Zartheit geht niemals in Zerflossenheit, die Empfindung niemals in Empfindsamkeit, die Thräne nicht in Schluchzen über. Ein offener, ein freigesinnter, ein weitblickender Geist, von keinen Vorurtheilen umdüstert, weder von denen einer oberflächlichen Idealistik, noch von denen eines nivellirenden Materialismus, tritt uns überall entgegen. Besonders in der Geschichtsauffassung spiegelt sich jene Mannheit wieder; ich könnte das nachweisen an den kernigen Balladen Schacks, welche zumeist der Geschichte entnommen sind, — ich nenne nur „Himilkon", „Metella", „Die seligen Inseln", „Das verschlossene Thor", „St. Amarus" (Wer bist Du, wunderbarer Greis? es regt Sich rastlos, wie das Laub, vom Wind bewegt, Im Sturme des Gedankens Deine Lippe! Du scheinst kein Sterblicher von unserer Art; Vom Kinn zur Erde fließt Dein weißer Bart, So wie der Bergstrom von bemooster Klippe.) „Antonio de Leyva" (der Vertheidiger Pavias) und „Am Grabe Konradins" (Du Staufe, dem zum Throne Ein Blutgerüst verliehn, Der statt der Kaiserkrone Den Kranz von Rosmarin, Statt Hermelin und Seide Ein Leichentuch geerbt Und es zum Purpurkleide Mit eignem Blut gefärbt) — aber seine schönste Entwicklung findet der historische Geist des Dichters in seiner Epik, sie bildet die Blüte seiner Anschauungen und seiner Kunst. Als Lyriker ist Schack ein Gestirn unter anderen Gestirnen, als Epiker jedoch ein Polarstern, der uns auf neue Bahn zu leiten vermag, und zwar auf gute Bahn. An der Zeit ist es daher, von den Gedichten Schacks zu seinen Dichtungen überzugehen, von seiner Lyrik zu seiner Epik.

* * *

Aber was ist uns Deutschen Hekuba, was ist diesem Jahrhundert die Epik! Pfeifen es nicht längst die Spatzen von allen Dächern, daß das Epos siech und welk geworden, daß es abgedankt hat zu Gunsten seines Sprößlings, des Romans? Es ist das ein Gerücht, das kritische und literarhistorische Muhmen aufgebracht haben, mehr aus Liebe zum Klatsch, als zur Wahrheit, ein Gerücht, das, zum Axiom geworden, niemand fürder zu begründen braucht. Um ein übriges zu thun, hat man weiterhin die Unterscheidung von Volks- und Kunstepos aufgestellt, jenes als eigentliches, höchstes Epos auf den Thron gehoben und darauf dekretirt, daß ein Volk, sobald es aus den geologischen Formationen seiner Existenz in die historische getreten ist, ein Volksepos nicht mehr gebären kann. Ja, was haben unsre Geschichtsschreiber nicht alles für Begriffe zusammengeschmiedet, um den wogenden Strom des Lebens in ein handliches Schema zu bringen und wie gläubig haben Schüler und Laien nicht alles nachgebetet und fortgepflanzt! Und was ist der Zweck aller jener Klaubereien, vom „Volksepos" bis zu der beliebten „Blütezeit"? kein anderer, als das Dichterwort „Nur der Lebende hat Recht" in sein Gegentheil zu verkehren. Die Vergangenheit hat Recht, die Gegenwart mag zufrieden sein, wenn sie die Brosamen auflesen darf. Aber die Gegenwart wird sich trösten, vorläufig weist ihr nur die Theorie die Aufgabe des Brosamenlesens zu, in Wirklichkeit hören die Dichter nicht auf, zu singen und zu sagen und von Lenau bis zu Hamerling und Weber erfreuen sie sich begeisterter Gunst und Theilnahme. Und so läßt es sich ertragen! Doch, was ist es denn im Grunde mit diesem Mysterium, dem Volksepos? Eine Reihe von Völkern, Assyrer, Griechen, Finnen, Germanen besitzen von Uralters her einen reichen Sagenstoff, dessen bedeutsamster Theil in einer großen epischen Dichtung sich crystallisirt hat. Der oder die Dichter dieser Epen sind unbekannt, — vielleicht gab es ursprünglich nur eine Zahl von Liedern und Romanzen, die späterhin von einem Genius umgearbeitet und in einen Reif gefaßt wurden, — das Unbekannte aber heißt in der Literatur gewöhnlich Volk, — Volksbücher, Volkslieder, Volksepen. Dagegen wäre wenig einzuwenden, wenn man nicht im Handumdrehen aus dieser historischen Bezeichnung eine ästhetische gemacht. Gewiß, wir

alle ziehen die Ilias der Aeneis vor, die Nibelungen dem Messias, aber nicht deshalb, weil uns die Sagenstoffe, aus denen sich jene Epen auferbauen, tiefer im Blute stecken, unsrer Seele vertrauter sind, als die Erfindungen Vergils und Klopstocks, sondern weil die Stoffe packender behandelt, frischer und lebendiger erzählt, blühender ausgestaltet sind, mit einem Worte, weil Homer ein gewaltigerer Dichter war, als Vergil. Die Befreundung mit den Sagen ist uns Lesern der Gegenwart erst allmählich aus den Epen selbst erwachsen und wenn es einst umgekehrt war, wenn einst die Sänger hinzogen durch das Land und den Hörern Bekanntes in neuer Form vortrugen, so war das ein Vorzug, aber ein Nachtheil zugleich. Den Vorzug bildet die Frische, das Leben, die Unmittelbarkeit, welche erreicht wird, den Nachtheil der Mangel an geistiger Größe, an Vertiefung, an Idealität im reinsten Sinne dieses Worts. Das Volksepos wie das Volkslied athmet jene bestrickende Sinnlichkeit, jenes naive Behagen, jene sorglose Freiheit, welche den Culturmenschen anmuthet wie Erinnerungen der eigenen Kindheit, aber so gewiß der Geist höher steht als das Fleisch, so gewiß Goethe's Mignon-Lieder fast alle Volkslieder der Welt überragen, weil sie das tiefste Geistessehnen mit der schönsten Leiblichkeit verbinden, so gewiß ist auch ein Epos möglich über Izdubar, Ilias, Nibelungen hinaus, und zwar ein gewaltigeres Epos. Poesie ist Geisteskunst und ebensowenig der Geist der Menschheit sich zur höchsten Blüthe entfaltet hat im Anfange der Zeiten, ebensowenig sein eingebornes Kind die Poesie, — nicht hinter uns, vor uns liegt das Ziel. So weit die Geschichte der Dichtkunst reicht, hat diese stets der Geistesentwicklung sich angeschmiegt und sich dem Einfluß der anderen Künste hingegeben: in Indien, in Egypten, bei den Ebräern und Assyrern war sie monumental, architektonisch, riesengroß (macht nicht selbst die Lyrik eines Kalidasa den Eindruck ornamentalen Zierraths?), bei den Hellenen plastisch, in der Renaissance (Ariost, Tasso) malerisch, bei Goethe und bei der Romantik musikalisch. In all diesen Perioden hat immer eine Kunst die Herrschaft ausgeübt, die übrigen folgten und daraus ist zu schließen, daß auch die Poesie die Tage ihrer Hegemonie sehen, ihr eigenes Wesen rein entfalten und das Ideal der Kunst erfüllen wird. Wie es ihrem geistigen Charakter, ihrer

Ausdrucksform, die zugleich die Form alles menschlichen Denkens und Verkehrens ist, der Sprache gemäß erscheint, muß die Poesie in ihrer edelsten Gestaltung jene Idee des Schönen verwirklichen, welche der Idee des Menschenthums analog ist: Verklärte Leiblichkeit, Geist der Wahrheit, vollendete Ethik als Seele. Unendlich fern liegt dieses Ziel, aber unsre Sache ist es, in der Richtung darauf vorwärts zu gehen und keine Vergangenheit zu fürchten. Gleichwie das Drama weitere Gipfelpunkte ahnen läßt, so auch das Epos, Homer ist eine Seite und Dante ist eine andere Seite, aber zwischen und neben ihnen liegen noch viele andre Flächen, welche zu begrenzen sind. Angenommen jedoch, es ist so, wie du schreibst, so wäre nichts als die Ständigkeit der epischen Kunst bezeugt, viel wichtiger ist die Frage, ob nicht die alte Form der Epik zu verwerfen ist, seitdem der Roman an ihre Stelle getreten. In den einfachen Culturverhältnissen, in denen die Ilias entstand, war es möglich ein großes nationales Epos zu schaffen, das alle Kämpfe, Strebungen und Beziehungen eines Volkes umspannte, heutzutage vermag nur der Roman, befähigt durch seine breithinfließende prosaische Form, dem wirren, nüchternen, stürmischen Treiben der Gegenwart gerecht zu werden. Dieser trivial gewordene Satz stützt sich auf zwei nicht minder triviale Falschheiten. Die Einrichtungen und Sitten der Homerischen Epoche waren ohne Zweifel durchsichtiger als die unsren, aber sie waren immerhin verschlungen genug, um es dem Epiker unmöglich zu machen, ein irgendwie vollständiges Bild von ihnen zu geben. Jede Ausgrabung im alten Hellas oder in Kleinasien erweitert unsre Kenntnisse von der allgemeinen Cultur jener Zeiten in ganz anderem Grade, als die eifrigste Durchforschung der Ilias, und ich frage, wer hätte denn, bloß den Homer vor Augen, in Ilion solch ein Nest vermuthet, wie es Schliemann aufgedeckt. Das ist es eben! Der Epiker hat zu keiner Zeit die Absicht gehabt und konnte sie nicht haben, etwa für den künftigen Culturhistoriker zu dichten, er hat die Welt niemals in ihrem Alltagskleide gesehen, sondern im Sonntagsgewand und nur die Stimmung, das Ideal seiner Epoche loht uns aus seiner Dichtung entgegen. Hier liegt der tiefere Sinn jener Sage, nach welcher Homer blind war, und wehe dem Epiker, welcher sieht, ihn werden die Einzel-

heiten verwirren, die Tendenz wird ihn in Fesseln schlagen und aus dem Homer wird ein Vergil. Damit rühre ich an die zweite Trivialität, welche den Roman für wesenseins mit dem Epos, abweichend nur in der Form, erklärt. Die geschichtliche Entstehung des Romans verführt zu dieser Trivialität, da der Roman, wenigstens bei uns, aus den in Prosa aufgelösten Epen des Mittelalters erwachsen ist. Aber den Unterschied zwischen Fluß und Meer, zwischen süßem und bittrem Wasser kann man nicht dort bestimmen, wo beides ineinander übergeht, sondern dort, wo jedes in seiner ganzen Eigenart besteht. Ein in Prosa aufgelöstes Epos ist kein Roman, ebensowenig wie ein Roman in Versen ein Epos bildet. Die Form ist deshalb nicht Nebensache, aber sie ist nicht das Entscheidende, aus der Ilias macht eine Uebersetzung in Prosa keinen Roman, aus dem Don Quijote der fünffüßige Jambus kein Epos. Der tiefere Unterschied liegt im Gehalt, im Ziel. Das Epos (die sogenannte poetische Erzählung, welche der Novelle, nicht dem Roman entspricht, lasse ich außer Acht) gibt, um es kurz zu sagen, das Ideal einer Epoche, den Geist, die Essenz, es ist ein Gemälde der Welt, aber kein Spiegel, der Roman dagegen gibt die Realität, das Portrait der Menschen und ihrer Werke, das Epos bestrahlt die Dinge, der Roman beleuchtet sie. Und deshalb macht der Roman das Epos nicht überflüssig, er fordert es zu seiner Ergänzung ähnlich wie das moderne Sittendrama die Tragödie, denn es gibt Höhen der Idee, des Kampfes und des Zieles, welche dem Roman und dem Sittendrama verschlossen bleiben, weil sie den Dingen, die sie schildern, zu nahe stehen, und es gibt Abgründe, es gibt Wirrungen des Lebens, zu welchen Epos und Tragödie nicht hinabsteigen können, ohne ihr Bestes zu verlieren. Von manchen Geistern wurde und wird diese Scheide zwischen Epos und Roman des öfteren muthwillig mißachtet, aber nicht zum Heile der Literatur. Auf einer solchen Mißachtung beruht, um nur ein Beispiel anzuführen, die Uebertwucherung der Literatur mit historischen Romanen. Gerade die Geschichte — Nibelungen und Ilias bezeugen das, denn beide sind Dichtungen, welche „alte Mären“ behandeln — bildet den reichsten Born für das Epos, weil es die nothwendige Idealität von selbst in sich trägt, welche, oder vielmehr

deren Schein der Romandichter (ich erinnere an Freytag und seine „Ahnen") auf heiklen Umwegen, etwa durch geschrobene, unnatürliche Sprache erreichen muß. Und nun genug der Widerlegung, das trefflichste Zeugniß für die Lebenskraft des Epos bilden die Schöpfungen der heutigen Epiker selbst und der mächtigste unter ihnen heißt Schack. Neben ihm ragt nur Hamerling empor, er ist sinnlicher, glühender, als Schack, aber dieser übertrifft ihn weit an epischer Klarheit, an Größe des Vorwurfs und an Reichthum der Phantasie. Hamerlings schwüle Sinnlichkeit schlägt immer wieder in ihr Extrem, in gedankentrübe Abstraktion, um, und so ist es bezeichnend, daß seine jüngste Dichtung „Amor und Psyche" heißt, während Schack zu gleicher Zeit die „Plejaden" gedichtet, ein Werk, Lebenzeugend und Lebenentsprossen.

* * *

An der Schwelle der Schack'schen Epik steht eine Dichtung, deren Grundzug ein lyrischer ist, da sie das Suchen, Zweifeln und Irren eines Ichs darstellt, während die epischen Bilder nur als Intermezzi erscheinen. Dieser Grundzug erinnert an die Divina comedia, aber er tritt noch um Vieles schärfer auf und ist breiter ausgeführt, als in der Schöpfung Dantes. Aber die „Nächte des Orients", von diesen rede ich, gemahnen noch in manchen anderen Punkten an das erhabene Werk des Italieners; führt dieses durch die Reiche des Jenseits, so zeigen die Nächte das Diesseits, enthüllt Dante das künftige Schicksal des Menschen, so entrollt Schack die Vergangenheit der Menschheit, athmen wir bei Jenem die Luft und den Weihrauch der katholischen Gläubigkeit, so bei diesem den scharfen Hauch der modernen Weltanschauung, des modernen Titanenthums. So ist es denn eine comedia humana, welche Schack geschaffen, ein Ziel lag ihm vor Augen, wie es kein höheres für den Epiker gibt, denn wo ist ein Stoff, der weiter und tiefer greift, als die Entwicklung des Menschen, als die Geschichte des Menschengeschlechtes in ihrer Entfaltung von Anbeginn bis heut!

Mit einem Prolog, gemischt aus Satire und aus heißer Sehnsucht, hebt die Dichtung an; der Poet ist müde der Civilisation

und ihrer geisttödtenden Maschinerie, er ist müde dieses unaufhörlichen Kampfes um Brod und Leben, dieses Widerspiels zwischen Elend und Prasserei, er ist müde der Dummheit, der Selbstsucht und der Eitelkeit, müde des Parteienhaders und der Arroganz der Schriftgelehrten und müde vor allem des Zweifelns und des Suchens ohne Hoffnung, ohne Ziel. Da steigt vor seinem Geiste auf der sonnige Orient, ein brennendes Sehnen überfällt ihn nach jenen Paradiesen, wo der Mensch kein Bedürfniß, keine Sorge, keine Unruhe kennt und in schnellem Entschlusse rafft er sich auf, aus den Nebeln des Nordens zu flüchten dem Morgenlande zu. Aber selbst in Arabien fühlt er sich noch im Banne der europäischen Cultur und weiter und weiter treibt es ihn gen Osten.

„Sofort mein Roß will ich zum Ritte rüsten.
Wenn hinter mir der Städte Lärm versank,
Wird die Natur an ihren großen Brüsten
Mich heilen von den Schmerzen, dran ich krank;
Und wenn ich erst an Saba's Weihrauchküsten
Den Balsamduft der Morgenfrühe trank,
Im Wüstensand, am Rande der Cisternen
Von neuem werd' ich athmen, leben lernen.

Erwuchsen dort in heil'gen Einsamkeiten,
Auf Sinai's, auf Meru's Bergeshaupt,
Die Götterlehren nicht in alten Zeiten,
An die noch heute Der und Jener glaubt?
Und wo des Hedschas Oeden sich verbreiten,
Durch die der heiße Wüstenglutwind schnaubt,
Empfing nicht da, versunken im Gebet,
Aus Allahs Hand den Koran der Prophet?

Dort oder ferner, wo zuerst auf Erden
Die Opferglut ins dunkle Himmelsblau
Emporstieg von der Priester Flammenheerden,
Auf Albur's hehrem Gipfel, urweltgrau,
Wird unsrer Zeit die Offenbarung werden,
Nach der sie lechzt, so wie die Flur nach Thau;
Im Sterben sind die alten Religionen,
Nach Licht und Weisheit dürsten die Nationen".

So schließt der Prolog. Im Beginn der eigentlichen Dichtung reitet der Erzähler landeinwärts den Zeltstädten der Beduinen ent-

gegen und in wechselnden Bildern entrollt sich ein farbenglühendes Gemälde der Steppen und Triften Arabiens. Schier ohne Rast geht es hin durch die reine, frische Luft des Morgens, durch den Brand des Mittags, durch die Schatten des Abends und den bleichen Glanz der Nacht. Fern am Wüstensaum verlodert der Sonne Feuer blutigroth und wie aus lautrem Glanz gewoben spannt sich das Zelt der Nacht am Himmel aus. Von keinem Dunst verschleiert blitzen und leuchten die Gestirne vom Firmament hernieder, der milde Fomahaud, das Schiff Argo, die Taube und der strahlende Canopus. Nur dann und wann macht der Wandrer Halt, um als Gast der Wüstensöhne am einfachen Mahle theilzunehmen und den Liedern und Märchen der Tapferen zu lauschen. Aber die sorglose Genügsamkeit dieser Kinder der Natur geht auf den Dichter nicht über, Zweifel und Verzweiflung lassen ihn nicht los und als er eines Tages auf die Spuren eines blutigen Kampfes stößt, packt ihn heftiger denn je die Empfindung, daß es Thorheit sei, Frieden zu suchen, so weit noch Menschen athmen, und er flieht tiefer in die Wüste, der menschenleeren Einöde zu. Am Saume einer Oase hält er endlich Rast, die Führer entzäumen die Pferde und baldiger Schlaf drückt den erschöpften Reisenden die Augen zu. Mitten in der Nacht aber fühlt der Dichter, wie der Thau frostig auf seine Stirn niedertropft und erwachend sieht er auf dem Gipfel eines Hügels die Ruinen alter Paläste und Tempel in den klaren, mondleuchtenden Himmel hinaufragen. Sein Geist wird erregt, er springt auf und schreitet den Hügel hinan. Ueber umgestürzte Säulen und Marmorplatten, durch Haufen von Schutt und vorbei an gewaltigen Obelisken führt der Weg zu einem Bau mit schwindelhohen Wänden; unendliche Säulengänge breiten sich nach allen Seiten aus, in den Hallen drängen ungeheure Steinbilder aus jeder Wand hervor, geflügelte Stiere mit Adlerklauen und menschlichem Haupt, breitbugige Löwen und Einhörner und Widder. Bewältigt sinkt der Wandrer hin und denkend und träumend läßt er die Zeiten vor sich vorüberziehen, in denen solch ein Bau entstand und schauernd empfindet er, daß auch auf ihnen bereits der allgemeine Fluch der Menschheit lastete.

„Und doch! auf Erden waren schön're Tage,
Die noch uns aus den Augen alter Sage,
Dem Dämmermorgen der Geschichte,
Anschaun mit wunderbarem Zauberlichte.
Hat ein Geschlecht vom Götterstamme
In diesem Stromthal nicht geblüht,
Als an der hohen Himmelsflamme
Zuerst das Erdenleben aufgeblüht?
Und glänzt aus fernster Zeitenferne
In unsren Abendhorizont voll trüber
Gewölke nicht gleich einem Morgensterne
Das alte Paradies herüber? . . . .
. . . O wär ein Zauber mein,
Ich würd in jene frühe Zeit mich flüchten,
Um unter ihren Blüten, ihren Früchten
Beglückt zu leben, all mein Sein
Gäb' ich für eine Stunde, dort verlebt!"

Da plötzlich, hinter dem Sinnenden klingt ein höhnisch Lachen; er blickt rückwärts und sieht auf einem Steinblock stehend einen Greis, in Kleidung eines Emirs. Auf seiner Stirn, scheint es, haben Jahrhunderte ihre Zeichen und Male gefurcht, seine Augen sind trüb, nur manchmal blitzt es wie helles Feuer aus ihnen hervor. Du Thor, redet er den Dichter an, daß du von einem Paradiese träumst! Die Menschheit ist von jeher eine Pestbeule der Welt gewesen und wird es ewig sein, Jammer und Elend bleibt ihr Los, ein wüstes Spiel, eine Gaukelei ohne Sinn ist das Leben und Todesfäulniß bildet das letzte Ziel. Gleichsam erstarrend hört der Wandrer dem geheimnißvollen Alten zu und dieser bezeichnet sich als einen der Erstgeborenen, der den Tod nicht finden kann und seit Urzeiten die Erde durchschweift. Sein Name ist Hadschi Ali. In tausend Bildern läßt er Erde und Geschichte vor seinem Zuhörer neu aufleben, um ihn von der ewigen Nichtigkeit des Daseins zu überzeugen, aber der Dichter gibt sich nicht gefangen. Da fordert ihn Ali auf, eine Zeitlang mit ihm zu reisen und er erklärt zugleich, daß er ein wunderbares Elixir besitze.

„Wer einen Tropfen kostet von dem Saft
Aufthun vor dem sich, wie durch Zauberkraft
Die Pforten der Vergangenheit,
Und wählen darf er nur die Zeit,

Die er als Gegenwart erblicken will,
So wird ihm augenblicks vergönnt,
In ihr zu leben“ . .

Voll Sehnsucht, durch solch einen Zaubertrank lebendige Anschauung der Vergangenheit zu erlangen, geht der Dichter willig auf den Wunsch des Emirs ein und dieser gibt ihm nun das Mittel, alle jene Epochen durchleben zu können, welche der Reisende für Paradieseszeiten der Menschheit hält. Bittre Enttäuschung wartet seiner. Gleich die Urzeit ist keine Zeit des Lichtes, der Unschuld, sondern eine Wüste tiefster Nacht und ungeheurer Schrecknisse. Feuchtwarmer Brodem bedeckt die Erde, endlose Wälder und Sümpfe sperren dem Sonnenlicht den Weg, unaufhörlich rollen Gewitter am Himmel hin und unaufhörlich zuckt und bebt die Erdkruste und überflutet das Meer die Länder. Drachen und andere Unwesen suchen unersättlich nach Beute, der Mensch selbst ist halb noch Thier, er berauscht sich in Blut und scheußlicher Kannibalismus hält ihn in den Banden dumpfer Fühllosigkeit. Ein zweiter Trunk versetzt den Dichter in die Aera der Pfahlbauten, er lebt als Knecht eines Häuptlings in enger Beschränktheit ein Dasein ohne Reiz und Schönheit. Wol fallen bereits Strahlen eines höheren Lichtes in die nebelgraue Oede, aber noch wird die Religion entweiht durch Menschenopfer und die Liebe stirbt unter dem Drucke kleinlicher Stammesfeindschaft. Und wiederum erwacht der Dichter, enttäuscht und ärmer an Illusion. Inzwischen aber hat er mit Ali die Ruinenstätte verlassen und zieht weiter in den Osten Asiens hinein. Die Zweifel, die in ihm erwachen au dem Glücke der Vergangenheit, bestärkt Ali durch Schilderungen aus der Geschichte der Assyrer, Phöniziens und Israels, überall deckt er den Sumpf auf, der unter dem grünen Rasen gähnt. So kommt es denn, daß selbst die Herrlichkeiten und Wonnen Kaschmirs, in welchem die Reisenden verweilen, ohne Eindruck an dem Dichter vorübergehen. Die Schilderung dieses begnadeten Landes, dieser Sonnenstadt gehört zu den lieblichsten Blüthen der Dichtung und ich versage es mir nicht, zwei Kapitel derselben hierherzusetzen.

. . . . . . „Mälig senkten
Ostwärts die Felsen sich; wir lenkten

Hinunter von den Höhn des Hindukusch,
Und schon, zu Seiten unsrem Paß,
Aufs neu bekleidete mit Baum und Busch
Die Erde sich; hochwüchs'ges Kusagras
Schwoll längs des Wegs in breiten Wogen,
Und sieh! als wir um eine Ecke bogen,
Lag Kaschmirs Thal im letzten Sonnenglanz
Umringt von himmelhoher Berge Kranz,
Vor unsren Blicken da, ein weites Meer
Ueppigen Grüns, auf das, von Früchten schwer,
Der Mangobäume Zweige niederhingen.
Durch das Gewirr der Pflanzenschlingen,
Die von der Wurzel bis nach oben
Die Aeste in einander woben,
Sah ich sich einen Fluß (Hydaspes hießen
Die Alten ihn) mit klarer Flut ergießen,
Und aus dem vielverschlungnen Dickicht schauten
Goldstrahlende Paläste, Kuppelbauten,
Pagoden und Moscheen und Minarete —
Das war Kaschmir, die Stadt der Städte,
Das Erdenparadies der Orientalen.
Noch eben sahn wir in des Abends Strahlen
Aus seiner Gärten Grün die Tempelspitzen,
Kioske, Thürme, Dome blitzen.
Wir zogen in die Stadt, wo dichte Schwärme
Von Hindus und Moslimen mit Gelärme
An uns vorüberwogten durch die Gassen
Und alle Dächer und Terrassen
Von Papageien wimmelten und Pfauen;
In Palankinen ruhten holde Frauen,
Dazwischen sah man heil'ge Stiere
Und Büßer, an den Boden starr gebannt,
Und Reiter, zu Kameel, zu Elephant.

— — — — — —

Und nächtlich in den Gärten Abschit Singhs
Wie lieblich war's, bei Sternenschein zu träumen,
Wenn aus Bananendickicht, Mangobäumen
Der bunten Lampen Schimmer rings
Herniederstäubte. Auf dem weichen Rasen
Lag ich gebettet zwischen Marmorvasen,
Daraus des Ostens Weihrauch quoll,
Und tausend Blüthen hauchten wollustvoll
Sehnsücht'ge Düfte in die Nacht;

Herab auf meine Stirne thaute sacht
Der feuchte Staub der plätschernden Fontaine,
Die klingend in die Schale fiel,
Und bei der Lichter Wechselspiel
Auftauchten aus der Dämmrung weiße Schwäne,
Die glitzernd auf den Silberwogen
Des Wasserbeckens Furchen zogen.
Ich sah, den Cedern und den Tamarisken
Entragend, schlanke Obelisken
Und drüberhin die Kuppeln und die Zinnen
Der Zauberstadt in Mondesglanz.
Wie erst ward ich bestrickt, wenn Sängerinnen
Ihr Lied begannen, wenn im Tanz
Bei Zitherschall sich Bajaderen wiegten,
Holdflüsternd sich an meine Seite schmiegten
Und, während an der Arme Spangen
Die Silberglöckchen lieblich klangen,
Schmeichelnd mit duftenden Guirlanden
Von Lotos und Jasminen mich umwanden.“ ....

Die Sinne baden sich in Lust und Schönheit, aber die Seele des Dichters bleibt kalt und unberührt. Immer von neuem flieht er aus der Gegenwart in die Vergangenheit, während draußen der Muezzin zum Gebete ruft, vertieft er sich in die Dialoge Platos und das Bild des alten Griechenlands steigt vor ihm auf. Hellas! gewiß dort blühte eitel Glück, Vollendung, edelster, ungetrübter Genuß, das Paradies war dort, wenn auch nicht der Menschheit, so doch einem ganzen Volke aufgethan. Alis Elixier ermöglicht dem Schwärmenden, die Wirklichkeit zu erkennen. Er lebt im alten Athen als Sklave des Symmias, das Joch, das er trägt, ist leicht, berauschend wirkt die Wundermacht der Künste und Wissenschaften auf ihn ein, aber erfährt auch, daß die Schatten der Fülle des Lichtes entsprechen. Als er zu Olympia sich in den Kreis der Freien drängt, wird er gepeitscht, und als er gar die Augen zur Tochter seines Herrn zu erheben wagt, wird er in unterird'schen Kerker geworfen und zum Tode verurtheilt. Und in weiteren Nächten lernt der Dichter sodann, daß auch den gepriesenen Zeiten des Ritterthums und des Humanismus Schande anhaftet, die Schande des Fanatismus und des rohen Irrwahns, oder vielmehr er lernt es nicht, er sieht es und merkt es am eigenen Leibe. Daneben

gehen die Erzählungen Alis, der auch jene Epochen vor dem Genossen aufrollt, welche dieser nicht auf seiner Seelenwanderung leibhaftig sich entfalten sieht. Aber dennoch, so viel Düstres und Trübes auch der Dichter erfahren, klar ist es ihm geworden, daß die Geschichte der Menschheit wie ein Kampf zwischen Licht und Nacht sich darstellt, jede neue Epoche bringt neuen Glanz und das Dunkel schwindet mehr und mehr, obwol es zu Zeiten siegreich wiederum bis zum Vordergrund herandringt. Diese Tendenz ist klar im Gedichte ausgesprochen (Aufwärts, ja aufwärts geht der Menschheit Gang, ob sich ihr Pfad auch krümmt und windet); auch der greise Emir enthüllt sie und zum Ueberflusse hat sie Schack selbst in einem prosaischen Nachworte bestätigt. Der Grundgedanke der Dichtung, so heißt es dort, läßt sich kurz dahin zusammenfassen: Der Mensch ist nicht von einem ursprünglich reinen und glücklichen Zustande später entartet, er hat sich vielmehr im Laufe unzählbarer Jahrtausende allmählig aus thierischer Roheit erhoben und steigt zu immer höherer Entwicklung auf; nicht in der Vergangenheit liegt das goldene Zeitalter, sondern in der Zukunft. Dieser Gedanke ist für die Dichtung um so bedeutsamer, als der greise Ali durch ihn zum Schlusse ein ganz besonderes Interesse empfängt. Er enthüllt sich nämlich gleichfalls als Suchenden, dem selbst die Wahrheit aufgegangen ist, daß die Menschheit sich von unten nach oben entwickle, aber auch als Zweifelnden, der volle Klarheit nicht zu erringen vermag; erst dadurch, daß auch in seinem Genossen die gleiche Weltanschauung erwächst, findet er Frieden und Ruhe. Und dieser Friede wird bald zum seligen Tode. Der Dichter aber kehrt, neuer Kraft und neuen Glaubens voll, nach Deutschland heim und wie ein Zeichen empfindet er die Kunde, daß das Vaterland inzwischen seine Einheit wieder gefunden und zu einem großen, zukunftsvollen Reiche geworden ist. Freudig begrüßt er diesen Umschwung.

Nur einzelne Theile des großartigen Werkes habe ich hervorgehoben, und von dem Plane des Ganzen nichts als matte Umrisse nachgezeichnet, aber sie werden genügen, um das Eine klar zu machen, daß die Dichtung ein Athem durchweht, welcher der Athem unsrer Zeit ist, daß diese Zeit ein Schacht von Poesie ist, reich und un-

erschöpflich, wie nur irgend eine andre und daß einer von jenen, welche die Goldmine bereits gefunden, Adolf Friedrich Schack genannt wird. Ohne Zweifel fehlt es der Dichtung auch an Fehlern und Mängeln nicht, manchmal erlahmt des Dichters Formensinn, manchmal seine Phantasie, aber solche Unvollkommenheiten haften an jedem Menschenwerk. Eine andere Frage ist es jedoch, ob Schack den Stoff, der ihm vorlag, so wirksam gestaltet hat, wie er es hätte können, ob er nicht Größeres erreicht, wenn er die Ichform aufgegeben, die Reflexion und Lyrik, soweit sie rein als solche auftreten, verbannt und den Stoff — die Entwicklung der Menschheit — überall in Handlung umgesetzt hätte. Die Frage kann verneint werden unter dem Gesichtspunkte, daß der Dichter eben kein Epos schaffen wollte, sondern nur eine Selbstbefreiung durch Forschen und Gegenforschen suchte, daß es ihm weniger darauf ankam, der Gegenwart ein fertiges Bild aufzurollen, als vielmehr das Ringen der Allgemeinheit in dem eigenen Ringen wiederzuspiegeln. Es ist das gute Recht des Dichters, aus seiner Dichtung heraus beurtheilt zu werden und die erste Pflicht des Kritikers ist es, nicht seine eigenen Wünsche, sein eigenes Wollen zum Maßstab zu nehmen. Unter diesem Gesichtspunkt muß zugegeben werden, daß der Dichter in den Nächten des Orients s e i n Ziel in herrlichster Weise erreicht hat, daß er uns alles gegeben hat, was wir erwarten durften. Jene Frage kann freilich auch bejaht werden, denn der Stoff ist nicht nur einer episch-lyrischen, sondern auch einer rein epischen Behandlung fähig und diese Behandlung wäre allerdings, eine gleiche Kraft des Talentes, wie sie in den Nächten waltet, vorausgesetzt, die höhere, weil sie die kunstgemäßere ist und vor allem, weil sie statt des Scheines der Wirklichkeit (das Elixier und die Visionen ermöglichen ja nur den Schein) die Wirklichkeit, das Leben der Vergangenheit selbst gestalten könnte. In einer andern größeren Dichtung, den Plejaden, hat Schack diese zweite Art der Behandlung vorgezogen und dadurch einen reineren Eindruck erzielt, wenngleich in ihren gewaltigsten Einzelheiten die Nächte unerreicht bleiben. Gerade wegen solcher Höhenpunkte jedoch nehmen die Nächte des Orients eine so unvergleichliche Stellung in der Literatur der Gegenwart ein.

* * *

Zwischen diesen beiden Gipfeln aber der Schack'schen Poesie, den Nächten und den Plejaden, liegt noch eine Reihe von Dichtungen, welche von der Vielseitigkeit und von dem Reichthum ihres Schöpfers solch blendendes Zeugniß ablegen, daß ich ihren Inhalt in Kürze skizziren muß. In der Buntheit des Inhalts, in der Mannigfaltigkeit der Form lehnt sich zunächst an die Nächte ein Dekamerone poetischer Erzählungen an, welche der Titel Episoden zu einer Sammlung vereinigt hat. Zum größten Theile sind es wahre Novellen, die ein seelisches Problem zu lösen suchen oder ein Genrebild von keckem Farbenauftrag und graziöser Zeichnung bieten, gemeinsam ist den meisten der schwüle Hauch düstrer Verhängnisse, gemeinsam auch die Landschaft und die Leidenschaft, aus welcher die Tragik erwächst. Nur der Regenbogenprinz, ein Märchen, macht von allen diesen Gemeinsamkeiten eine volle und köstliche Ausnahme, theilweise auch Glycera und der Flüchtling von Damaskus. Von den übrigen Erzählungen nenne ich als Perlen novellistischer Versepik Rosa, eine erschütternde fast quälende Geschichte, welche in ihrer Katastrophe an Otto Ludwigs Zwischen Himmel und Erde erinnert, ferner Heinrich Dandolo, ein Gedicht, das von einem Venezianer berichtet, der in Konstantinopel von einem Nebenbuhler überfallen, geblendet und auf zerbrechlichem Kahn ins Meer hinausgestoßen wird, und schließlich Fiordispina. In Florenz kämpfen zwei Familien seit langen Zeiten miteinander, da aber diese Feindschaft mehr und mehr der Stadt wie den beiden Geschlechtern selbst Unheil bringt, so beschließen die Häupter der Familien, eine Versöhnung dadurch herbeizuführen, daß zwei der Kinder sich vermählen. Der Sohn jedoch, welcher zum Bräutigam erkoren wird, liebt bereits eine andre edle Florentinerin, und so würde die Versöhnung scheitern, wenn nicht Fiordispina, die Geliebte, sich selbst den Tod gäbe, sich opferte, um die Vaterstadt von dem Alpe zu befreien. Die letzten Scenen dieses Dramas hat Schack in tief ergreifender Weise zur Geltung gebracht, besonders ist es der Schluß, welcher erschüttert, und zwar durch den jähen Uebergang von heißer Lebensfülle zur Ruhe des Todes.

„An ihre Seite auf die Bank von Moos
Zieht Fiordispinas Hand den Jüngling nieder

Und schmiegt sich sanft an seine starken Glieder
Und nimmt und gibt der Liebe süße Glut.
Er fühlt, indeß er ihr am Busen ruht,
Hinauf, hinab mit Steigen und mit Fallen
Die warmen Ströme ihres Lebens wallen.
In Ringeln fällt ihr schwarzes Lockenhaar
Auf ihn herab, indessen Auge klar
In Auge blickend bis zum tiefsten Grund
Der Seele niederschaut. Mund glüht an Mund
In vollem heißem Kusse, und zusammen
Lodern zu einem großen Brand die Flammen,
Die aus dem tiefsten Wesen Beider brechen;
Die Lippen schweigen, nur die Blicke sprechen,
Nur Seele jubelt stumm der Seele zu,
Bis in der großen Stille Ich und Du
Vereinigt untergehn in sel'gem Tod
Und einer Flamme gleich, die aufwärts loht,
Empor sich schwingen über Welt und Zeit"....

Diesem Abend überquellenden Genusses folgt alsbald der Morgen leidvoller Bitterkeit; sehnsuchtsvoll betritt der Jüngling das Haus der Geliebten, aber schon ruht sie vor ihm auf ihrem Lager todt, starr wie Eis, fahlen Auges, vom Hauch des Grabes abschreckend umweht. Ganz im Gegensatz zu dieser Tragik stehen zwei Dichtungen, welche Schack mit Recht als Versromane bezeichnet, denn beide, durch alle Wetter sowol wie Ebenbürtig spiegeln in humoristischen oder auch satirischen Bildern die Realität des modernen Lebens wieder. Ihre Form, die Ottave, gestattete dem Dichter freiere Bewegung, spielenderes Hinweggleiten über die dürren Sandflächen jenes Lebens und feinere Malerei, als ihm die Prosa vergönnt hätte, aber in Epen hat der Vers die romanhaften Gedichte nicht verwandeln können. Durch alle Wetter ist ein Wander- und Reiseroman, dessen Einheit in den Personen ruht, dessen Handlung aber sich in eine Ueberfülle von launigen und romantischen Abenteuern zersplittert. Dresden, Baden-Baden, London, Pacifik-Eisenbahn, Mexiko, Urwald, Spanien, Neapel, Brigantennest, — das sind die Hauptstationen des Weges, an welchen uns der Dichter rasten läßt, im Mittelpunkt der Handlung steht ein deutsches Liebespaar, das getrennt wird und erst nach einer endlosen Weltwanderung sich wieder zusammenfindet, aber wir folgen auf all den Kreuz- und

Querzügen mit herzlichem Behagen, denn unerschöpflich ist des Dichters Füllhorn an farbenreichen Schilderungen, an humoristischen Glossen, an modernen Charakteren und die meisterhafte Form, der schillernde Reim thun das Ihrige, den ästhetischen Genuß zu erhöhen. Solche Dichtungen sind freilich Caviar für die Masse deutscher Leser, aber die Zunge des Feinschmeckers hat auch ihr Recht. Schade ist es nur, daß sich Schack in diesem Gedicht wie in den meisten andren durch seine Kenntniß fremder Länder und seine Lust an landschaftlichen Reizen zu einem Uebermaß der Schilderung hinreißen läßt, der Stamm der Handlung verliert sich allzuoft unter Ranken und Lianen, die Grundlinie des Gebäudes unter Ornamenten. Diese Ranken winden sich freilich zu einem Kranze duftiger Blüthen, diese Ornamente sind aufs Zierlichste ausgeführt, aber sie sollen stets nur ein Schmuck sein und dürfen nicht zum Selbstzweck werden. In dieser Hinsicht sowol wie durch weitgreifende Tendenz stellt sich Ebenbürtig als ein reiferes Werk des Dichters dar, Handlung und Charakteristik treten in den Vordergrund, der Schauplatz beschränkt sich, ohne jedoch an lebendiger Unmittelbarkeit zu verlieren. Der Roman bietet eine übermüthige Satire auf jenen Kasten-Hochmuth, welcher in der Menschheit statt Brücken Scheidemauern aufzurichten auch heute noch bemüht ist und deshalb legt er nicht nur für den Dichter, sondern auch für den Menschen Schack ein freundlich anziehendes Zeugniß ab. Manchmal streift der Humor nahe den Grenzen der Carrikatur, immer wieder jedoch biegt er in lustigen Sprüngen von dem Markstein ab in sein eigenes, sonniges Gebiet zurück. Zwischen Epos und Roman ein Mittelglied bildet eine Dichtung Schacks, welche an idealem Gehalt den Nächten, an einheitlicher Kunstform den Plejaden nahesteht, der Lothar. Die Jugend- und Mannesgeschichte eines Deutschen verwebt sich mit den großen Ereignissen unseres Jahrhunderts zu einem breiten, kraftathmenden Gemälde, dessen Reichthum an Figuren und Szenerien eher zu groß als zu gering erscheint. Die Freiheitsbestrebungen in Deutschland, die Freiheitskämpfe Spaniens und Griechenlands erfüllen den Hintergrund, im Vordergrund steht Lothar, der ideale, begeisterte Burschenschafter, der sich selbst treu bleibt und seinen Hoffnungen trotz aller Kämpfe, Verfolgungen und

Gefahren, ja trotz der Sklaverei, in die er geräth. Verflochten sind in das Ganze eine Reihe packender Episoden, von denen besonders das grausenvolle Höllenbild, das der 6. Gesang entrollt, mit dem anmuthigen Idyll des ersten erschütternd contrastirt. Jenes schildert den Fluch der Sklaverei, dieses ein Kindheitsleben im Schlosse an der Hart. Wie das Gedicht entstanden, erzählt der Dichter selbst in einem Vorwort, das an Gregorovius gerichtet ist. Der Lothar ist eine Frucht meiner früheren Wanderungen durch jene Länder, in welchen wiederholte Reisen mich fast heimisch gemacht haben . . . Ich schrieb ihn zum größten Theil angesichts der Gegenden, durch welche ich meinen Helden führe, unter den Palmen und Zelten Syriens und auf dem Dache des lateinischen Klosters von Jerusalem, an den Ufern des Guadalquivir und auf der herrlichen über dem Abgrund hängenden Alameda von Ronda, auf einer Nilbarke und inmitten der ungeheuren Trümmer des hunderttorigen Theben . . . Wie ich meine, gilt dieser Satz auch von anderen Dichtungen als dem Lothar, dieser Schaffensweise verdanken sie ihre Frische und Anschaulichkeit, diese Weise verschuldet aber auch das allzulange Ausspinnen der Schilderung, das Ueberwuchern der Reflexion und des äußeren Zierrats.

* * *

Ich komme nun zu dem Meisterwerke Schacks, den Plejaden, zu der Erfüllung der Verheißung, welche Lothar ist, zu der aufgeblühten, reich entfalteten Rose seiner Poesie. Während der Lothar wie stürmisch flackerndes Feuer bald hierhin, bald dorthin schlägt und der Held des Gedichtes jugendlich begeistert unklaren Idealen nachjagt, sind die Plejaden ein helles, ruhiges Licht, abgeklärt in der Form wie im Gehalt, alle Leidenschaften umschmiegt der Mantel der Schönheit, aus dem Most ist edler Wein geworden. Beide Dichtungen sind nationalen Geistes voll, ob der Stoff der Plejaden auch dem Alterthum entnommen ist, aber der Lothar spiegelt unser Sein und Denken, wie es ist, die Plejaden dagegen bilden ein großes Gleichniß dessen, was unsre Sehnsucht ist, des ideal verklärten Deutschlands. Wie ein heiliger Mahnruf klingt es

immer wieder aus der Dichtung: Vaterland sei auch du ein Reich des Lichtes, eine Stätte der Schönheit, eine Feste brüderlicher Einheit. Nationale Dichtung ist eben nicht identisch mit der Behandlung von Stoffen, welche deutschem Leben und deutscher Geschichte entschöpft sind, national ist alle Poesie, welche unsre Seele in Schwingung bringt, welche uns anschaut, wie mit Augen alter, wiedergefundener Freundschaft, welche uns gegenübersteht wie Fleisch von unsrem Fleisch und Blut von unsrem Blut. Dieses Merkmal scheint sehr unbestimmt, aber es scheint nur, weil es für die Empfindung, die ich auszudrücken suche, keine genügenden Worte gibt. Die Empfindung selbst jedoch, auf welche ich mich berufe, ist so bestimmt, daß man aus ihr heraus die Verwandtschaft der Völker herleiten könnte. Fast alles, was die Franzosen geschaffen, erregt nur unsre Sinne, unsre Nerven, während die echten, großen Schöpfungen aller germanischen Stämme uns anmuthen wie Eigenes, unsre Seele berühren. Allerdings, ein Goethe steht uns näher, als ein Shakespeare, der Faust näher, als der Hamlet, aber das ist ein gradueller Unterschied, kein qualitativer. Auch der Stoff ist nicht gleichgültig, aber unter den Händen des großen Dichters wird alles Gold, wird jeder Stoff ein nationaler, freilich der eine mehr, der andre minder. Die Plejaden gehören zu jenen Werken der Literatur, welche immer mehr Schönheiten enthüllen, je öfter man zu ihnen tritt, je tiefer man sie in sich aufnimmt. Haben sie Fehler? mich dünkt, nein; der einzige, den ich entdeckte, ist, wenn auch nicht geringfügig, doch leicht verbesserlich, so daß ich ihn von vornherein abthun will, um mich weiterhin des Tadels enthalten zu können. An mehreren Stellen nämlich stört der Dichter den sonst so reinen Fluß der epischen Erzählung durch subjektives Hervortreten mit der eigenen Person, durch Anrufung des Lesers und dergleichen mehr. Damit reißt er uns aus der Illusion heraus, aber die epische Illusion ist nicht minder wichtig, als die theatralische, sie zu verletzen, nicht minder bedenklich. Es kann strittig sein, ob die Kunst die Aufgabe hat, ob es ihr möglich ist, uns völlig in andre Wirklichkeit hinüberzuziehen, oder ob sie nur den Schein der Wirklichkeit gibt, das aber ist gewiß, unsre Wirklichkeit sollen wir möglichst vergessen und uns hingeben dem Zauber der Dichtung. Welch

ein Stoß für unsre Empfindung wäre es, wenn plötzlich bei Betrachtung einer Statue, eines Gemäldes wir dadurch gestört würden, daß der Künstler aus einem Versteck hervorträte und uns zuriefe: nun aber vorwärts! zur Musterung der linken Seitenpartie. Aber ist es etwas anderes, wenn der vierte Gesang der Plejaden anhebt:

> Nun zu Phanors Landhaus laßt uns kehren!
> Seit dem Tage, da zu weiter Wandrung
> Kallias aufgebrochen, denkt Arete
> An den Fremdling nur . . . .

Was hat der erste Vers für einen Zweck, er kann einfach fortgelassen werden und muß es, wenn der Dichter seinen Vortheil versteht; dieser Vortheil heißt Vergessen des Dichters über seinem Werk, ungestörtes Traumwandeln im Reiche der Phantasie. Schwieriger wäre es den Anfang des achten Gesanges zu ändern, der unter dem gleichen laßt uns leidet. Aber allzu viel Mühe dürfte es doch nicht kosten, das fortwährende unser zu eliminiren und ein objektiveres Wort an Stelle desselben einzufügen. Doch nun genug des Mäkelns!

Die Handlung, welche den Plejaden zu Grunde liegt, ist eine einfache; sie erzählt von einem athenischen Jüngling, Kallias, der nach Jonien geschickt ist, um die Bewegung der kleinasiatischen Griechen gegen die Perser zu schüren. Noch ehe er seinen Auftrag ausrichten kann, lernt er Arete kennen, die Tochter Phanors, eines aus Athen Verbannten, der inzwischen Freund und Rathgeber des Xerxes geworden ist. Rasche Liebe erfaßt die jugendlichen Seelen, bald aber scheidet Kallias wieder aus dem Hause Phanors, um seinen Auftrag zu erfüllen. Diese Erfüllung verwickelt ihn in den Aufstand der Jonier zu Sardes, er wird von den Persern gefangen genommen und in das Innere Asiens weggeführt. Eine vornehme Perserin, Roxane, befreit ihn aus dem Kerker und gesteht ihm ihre Liebe; verzehrend ruht auf ihm ihr schwarzes Auge, tief wie wolkenlose Sommernacht, mit trunkenen Worten malt sie ihm den Genuß, Brust an Brust zu ruhen in dunkler Laube, schon fühlt er den Boden unter sich zittern und wie berauscht wünscht er, an ihren Busen zu sinken, ihren wollustheißen Athem langen Zuges von ihren Lippen zu schlürfen, in ihrem Feuerkuß zu verglühen —

Da das Antlitz hebt er, und vom Himmel
Hochher funkelt der Plejaden Sternbild
Auf ihn nieder.

Er erinnert sich des Abends, da er in Athen vom Vater Abschied nahm und dieser, zu dem leuchtenden Siebengestirn, den Plejaden, hinaufweisend, dem Sohne seinen Segen gab und ihn bat, an Hellas zu denken, so oft er am Himmel den funkelnden Reigen jenes Gestirnes ziehen sehe. Er gedenkt dieser Stunde und siegreich überwindet er die Anfechtung und er bewahrt die Treue, die er der Geliebten, die er dem Vaterlande schuldet. Nach Athen heimgekehrt, nimmt Kallias theil an der Schlacht von Salamis und findet dann Arete wieder; Phanor hat schon zuvor den Tod gesucht und gefunden in einem Kampfe mit Bergvölkern, um nicht an dem Zuge des Perserkönigs gegen Hellas sich betheiligen zu müssen. Dies ein kurzer Umriß der Dichtung, aber was besagt solch ein Umriß von dem Schönen und Herrlichen, das er umschließt! Auferstehen sehen wir vor unsren Augen in königlicher Pracht das alte Athen, —

. . . in der Morgensonne Strahlen
Ueber der Oliven Silberwipfel,
Steigt die Stadt mit ihren Marmorgiebeln
Vor uns auf, die unser Aller traute
Seelenheimath ist, die große Männer,
Große Thaten, wie der Frühling Blüthen
Trieb. . .

auferstehen die blühende Landschaft Kleinasiens und wiederum lebendig werden das Riesenreich der Perser in all seinem Glanze und der Buntheit seines Aufbaus. Vorüber rauscht der heilige Krieg der Ionier, vorüber ziehen die Lilienstadt Susa, vorüber die märchenhaften Paläste persischer Großen, deren goldne Söller sich auf Jaspissäulen erheben, deren Hallen wie aus grünen Lianenwäldern emporwachsen, vorüber die Heerschau des Xerxes.

Eh der große Festtag anbricht, leuchten
Heil'ge Feuer schon auf allen Bergen,
Allen Hügeln, hoch ins reine Nachtblau
Lodernd; und die tausend Thürme Susas
Sind zu Brandaltären umgewandelt.
Auf den Knien liegt ringsumher die Menge.

Magier stehen, hauptbekränzt, in weißen
Wallenden Gewändern vor den Feuern,
Fort und fort mit Sandelholz die Flammen
Nährend. . . . .
In dem Thale, wo mit träger Strömung
Des Choaspes gelbe Fluth dahinschleicht,
Unabsehbar wogt das Heergedränge . . . . .
Mit den Wagenkämpfern Lydiens,
Die, in rechter Hand den Bogen, mit der
Linken ihre schnaubenden Gespanne
Stacheln, rückte Gobryas vorüber;
Mit den pfeilgewaltigen Hyrkaniern
Artabanus. Braune Steppensöhne
Vom Jaxartes, ungezählte Schwärme,
Sprengen vorbei auf ihren wiehernden Hengsten,
Stirn und Brust vom Mähnenhaar umflattert . . .
. . . Die Völker
All des männerreichen Asiens drängten
Sich heran, Chorasmier mit der Fangschnur,
Meder, axtbewehrt, im Gürtel Dolche,
Saker, erzbehelmt, mit runden Schilden;
Indier auf der Elephanten Rücken;
Nubier dann in Leopardenfellen,
Und auf Dromedaren Arabiens gelbe
Söhne, kühn wie ihrer Wüste Löwen.

Vorüber ziehen dann der Markt von Athen, die wogende Versammlung seiner Bürger, die Seeschlacht von Salamis, vorüber die hehren Gestalten des greisen Machaon, des Themistokles, des Aeschylos, des Phanor und das alles wird getragen von einer Sprache, so fließend, so klar, daß wir wie im Traume entrückt werden aus aller Schalheit unseres kleinen Daseins. Der Vers, den der Dichter gewählt hat, ist, wie ersichtlich, der trochäische Fünfer. Oben habe ich als das passendste Metrum für eine deutsche Epopöie jambische Reimpaare genannt, aber ich hatte dabei natürlich eine allumfassende Dichtung, wie das Schahnahme im Auge, welche eines gleichförmigen Maßes bedarf, das allen Stimmungen und Erscheinungen gerecht zu werden vermag, ohne zu ermüden. Für eine Dichtung, die gleich den Plejaden, eine einzelne Oktave umspannt, in der selbst die Leidenschaften zu einer harmonisch gleichmäßigen Wärme abgedämpft sind, die alles Ringen

und Kämpfen in milde Dämmerung rückt, für eine solche ist das Wahlrecht des Dichters ein weit freieres, uneingeschränkteres. Die Wahl und die Behandlung des Trochäus in den Plejaden bildet geradezu ein Zeugniß sicherer Meisterschaft, ich glaube nicht, daß uns ein anderer Vers so wiegend und schaukelnd wie auf Wellen eines klaren, sonnigen Meeres, umspielt von lauen Winden durch die seligen Gefilde der Schönheit — als solche erscheinen uns ja die Stätten der Hellenen und schildert sie uns der Dichter — dahinzutragen vermöchte. Eine ideale Verklärung ist das Gedicht, aber es verklärt auch den Leser und gereinigt und geläutert fühlt er sich, wenn die weihevollen Schlußverse seine Seele durchklingen. Kallias lehnt mit Arete am Borde des Schiffes, das sie gen Athen trägt, und empor zu den Plejaden deutend spricht er:

. . . . . Sieh, durch Strudel
Und Orkane haben nun die Holden
Mich — und Dich an meiner Seite, Theure —
Ins gerettete Vaterland geleitet!
Wie er's sagte, glitt auf plätschernden Wellen
Uferwärts das Boot schon; des Piräus
Hafen nahm es auf; und vor den Beiden
Blühte in dem Rosenlicht der Frühe
Nach und nach mit all den wonnigen Plätzen
Attika empor; des Lykabettus
Gipfel warf den ersten Strahl des Morgens
In das Thal hinab, und fernher hörten
Sie die Wellen des Ilyssus rauschen.

* * *

Schacks epische Dichtungen nehmen den breitesten Platz seiner poetischen Wirksamkeit ein, in ihnen wurzelt auch seine Bedeutung. Aber wie sein lyrisches Schaffen einen markigen Nebenzweig bildet, so auch sein dramatisches. In der Vorrede zu dem Trauerspiel Timandra, welches die Katastrophe des Pausanias behandelt, spricht sich der Dichter selbst über Ziel und Absicht seiner dramatischen Thätigkeit und über die Hoffnungen aus, welche ihm das Theater der Gegenwart einflößt. Ich halte meine Dramen, so heißt es dort, für durchaus aufführbar und bühnenwirksam. Wenn ich sie trotzdem den Bühnen nicht angeboten habe, so lassen sich die Gründe

dafür unschwer errathen. Die Befriedigung, welche selbst die erfolgreiche Darstellung eines ernsten Dramas bei unsren Theaterzuständen gewährt, steht in zu großem Mißverhältniß zu der Mühe, die es kostet, dasselbe in angemessener Weise zur Darstellung zu bringen, denn die weitaus größte Mehrheit unsrer Intendanzen pflegt neue Trauerspiele nur als Lückenbüßer zwischen Oper und Posse anzusehen und sie, auch wenn sie Beifall gefunden, bald wieder bei Seite zu schieben. An einer weiteren Stelle wendet sich Schack energisch gegen die Unsitte, das Buchdrama bei der Leserwelt in immer größeren Mißcredit zu bringen, und dasselbe, möge es noch so reich an Poesie sein, als einen Bastard zu betrachten, unwürdig neben dem Roman oder auch der Lyrik einen Platz einzunehmen. Ich will diese Frage hier nicht erörtern, aber das Eine scheint mir keines Beweises zu bedürfen, daß ein Werk, welches einen geeigneten Stoff statt in epischer, in dramatischer Form widergibt, ein volles Anrecht auf Theilnahme hat, sobald es nur die dramatischen Gesetze befolgt und im übrigen würdig ist. Die dramatischen Gesetze des Conflikts, der Steigerung, der Leidenschaft sind ewig, die theatralischen gelten nur für eine Zeit und der Dichter, welcher sich den letzteren fügt, thut wohl daran, weil er sich die Bühne sichert, das heißt die unmittelbarste Einwirkung auf das Publikum seiner Zeit, aber der Dichter, welcher nur jene befolgt, verdient die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums in nicht minderem Grade. Von jenen Dramen, welche im Buchhandel erscheinen, ohne bisher aufgeführt zu sein, obwol sie sich den Regeln der Bühne anschmiegen, sehe ich dabei völlig ab, sie werden mit Unrecht Buchdramen genannt, weil diesem Begriff nun einmal der Nebenbegriff des Untheatralischen unweigerlich anhaftet. Der Gegensatz von Dramatisch und Theatralisch bedingt es denn auch, daß ich die Ansicht Schacks, alle seine Dramen seien bühnenwirksam, nicht ihrem ganzen Umfange nach zuzugeben vermag. Soweit ich seine dramatischen Dichtungen kenne, unterscheide ich in denselben zwei Gruppen, in der einen, zu welcher Timandra und die Pisaner gehören, herrscht die Leidenschaft, die Charakteristik vor, in der andren, welche sich aus Heliodor und Atlantis zusammensetzt, bildet die Idee das Wesentliche. Aus beiden Gruppen will ich eins der

Glieder näher betrachten, es wird sich ergeben, daß die Leidenschaftsdramen dramatisch und theatralisch zugleich, die Ideendramen dagegen in ihrer jetzigen Gestalt nur dramatisch sind.

Den Pisanern liegt als Vorwurf zu Grunde die Geschichte des Grafen Ugolino Gherardesca, dessen grausiger Abschluß in Dantes Hölle mit riesenhaften Contouren gemalt ist. Auch Gerstenbergs Tragödie gibt nur das Ende des historischen Dramas wieder, das eins der beredtesten Zeugnisse für die unselige Parteiwirthschaft im mittelalterlichen Italien bildet, er zerrt die wenigen Verse Dantes, wenn auch nicht ohne Talent, zu fünf Akten aus. Schack vermeidet diesen Fehler, indem er den hauptsächlichen Nachdruck auf die Vorgeschichte legt, welche an erschütternden Momenten des Höhepunktes würdig ist. Ein kurzer Ueberblick über die Vertheilung des mächtigen Stoffes in fünf Akte wird die Kraft des Dichters am deutlichsten kennzeichnen. In Pisa waltet wie in allen Städten Oberitaliens der Gegensatz, der Widerstreit zwischen Guelfen und Ghibellinen. Der Guelfe Graf Ugolino hat den Ghibellinen die Obergewalt entrissen, welche bis dahin der Erzbischof Ruggieri inne hatte. Durch tyrannische Willkür entfremdet sich der thatkräftige, aber auch stolze und rücksichtslose Ugolino den Adel Pisas, durch einen Krieg mit Genua, welcher der Stadt harte Opfer auferlegt, das Volk. Eine Empörung bricht aus, während Ugolino ein Fest zu Ehren seines Sohnes Guelfo feiert, der als Sieger heimgekehrt ist, und den Ugolino wie auch seine anderen Söhne einzig seiner Liebe für werth erachtet. Die Seele der Empörung bildet der Erzbischof Ruggieri, doch hält sich der listige Mann öffentlich zurück. Nicht nur als politischer Gegner ist ihm Ugolino verhaßt, sondern auch als persönlicher Todfeind steht er ihm gegenüber. Als der Graf die Herrschaft an sich riß, wurde die Geliebte Ruggieris getödtet und mit Mühe rettete dieser den einzigen Sohn, Ato, den er späterhin als Neffen bei sich im Hause erzieht. Um die Empörer, welche sich in der Nähe der Scheunen, die das aufgespeicherte Korn der Stadt in sich bergen, befestigt haben, aus ihrem Schlupfwinkel hinauszudrängen, will Ugolino die Scheunen mit flammenden Pechkränzen bewerfen lassen. Die Bürgerschaft, welcher die Hungersnoth droht, bittet Ugolino flehentlich, von seinem Vorhaben abzustehen, aber der

Graf weigert sich hartnäckig, unbekümmert um das Gottesgericht, das die Bürger ihm prophezeihen. Damit schließt der erste Akt. Die Exposition ist klar und vollständig, die Gegensätze sind scharf und markig herausgearbeitet, die Spannung ist hinreichend geweckt und nur der Schluß der ersten Verwandlung könnte theatralisch packender sein. Im zweiten Akte enthüllt Ugolino im Kreise seiner Familie seine ehrgeizigen Pläne, auf seine fortdauernden Siege vertrauend hofft er die Königskrone Italiens erringen zu können. Zugleich weist er durch Eidschwur den Verdacht von sich, daß er in der Schlacht von Meloria, durch welche 5000 Pisaner in die Gefangenschaft der Genuesen gerathen sind, in welcher sie immer noch schmachten, die Pisaner verrathen habe, um sich für seine Herrschaftspläne freien Raum zu schaffen. Dem Volke gegenüber bestärkt jedoch diesen Verdacht der wegen seines Versöhnungseifers hochgeachtete greise Lombardo, indem er sein Wort in die Wagschaale legt, aus Zorn darüber, daß Ugolino nicht durch Abschluß des Friedens mit Genua die 5000 Bürger zu befreien sucht. Unterdessen wächst die Empörung mit dem Weitergreifen der Hungersnoth und endlich versucht es auch Ato, Ruggieris Sohn, der als Guelfos Blutsfreund im Hause des Grafen verkehrt, den starren Sinn des Letzteren zu mildern. Durch einige unvorsichtige Worte erregt er jedoch die Wuth Ugolinos und dieser stößt ihm den Dolch ins Herz. Damit hat der Graf nicht nur den Kampf mit Ruggieri zum tigerhaften Ringen verschärft, sondern auch den eigenen Sohn, den Freund des Ermordeten, aufs äußerste erbittert und ihn zur Flucht genöthigt. Der dritte Akt schließt nunmehr den Bau nach der Höhe hin ab, indem er den Zusammenstoß der beiden Unversöhnlichen, Ruggieris und Ugolinos, herbeiführt. Im Anfange des Aktes heuchelt der Erzbischof freilich Ergebung, aber gleich darauf läßt er seinem Leid und seinem Haß an der Bahre des Sohnes die Zügel schießen und in einer Rathsversammlung, die sich anschließt, tritt er endlich offen auf als das, was er ist. Ein genuesischer Unterhändler bietet Frieden an, die Versammlung erklärt sich stürmisch für denselben, Ruggieri erklärt, sein Vermögen für die Kriegsentschädigung und für das hungernde Volk opfern zu wollen, — Ugolino aber fühlt, daß der Friede ihn stürzen wird und alle seine Pläne vernichten. Er

hält daher dem ganzen Rathe gegenüber seinen Willen aufrecht und versucht, durch schnell herbeigerufene Söldner die Versammelten gefangen zu nehmen. Da springt der Erzbischof auf, schlägt sein geistliches Gewand zurück und steht in voller Waffenrüstung mit gezückter Waffe da. Das gibt seinem Anhang Muth, ebenfalls die Schwerter herauszureißen und da in diesem Augenblick das Volk in Massen herbeiströmt, wird Ugolino aus dem Saal gedrängt und Ruggieri zum Protektor ausgerufen.

Der vierte Akt versetzt uns zunächst mitten in den Bürgerkrieg, Ugolino vertheidigt sich mit seinen Söhnen Ugo, Gaddo und Anselmo aufs Tapferste, endlich aber wird er bezwungen und von Ruggieri mit seinen Kindern zum Hungertode verurtheilt. Seine treue Gattin Cornelia fleht den neuen Machthaber um Gnade an, dieser aber verlangt von ihr das Zeugniß, daß Ugolino den Verrath bei Meloria ausgab. Inzwischen sind nämlich in Folge des Friedens mit Genua die 5000 Gefangenen zurückgekehrt und in einer Versammlung erklären sie, daß der Graf jenes Verrathes nicht schuldig; auch der greise Lombardo gesteht, aus Groll den Verdacht bestärkt zu haben. Da jedoch auf diese Weise allmählich ein Umschwung in der Volksstimmung zu Gunsten des Grafen eintreten könnte, sucht Ruggieri den Verdacht aufrecht zu halten. Cornelia aber weigert sich, die Gnade durch Schändung des Gatten zu erkaufen. Die erste Scene des fünften Aktes spielt im Kerker, schon ermatten die Söhne, nur Ugolino hält sich noch aufrecht; da erdröhnen Hammerschläge, die Thüren des Kerkers werden zugemauert und den Eingeschlossenen ist alle Hoffnung abgeschnitten. Statt des Schlußverses dieser Scene dürfte ein Verzweiflungsausbruch Ugolinos in abgerissenen Worten richtiger und wirksamer sein. In der zweiten Scene liegt Cornelia verzweifelnd draußen bei dem Thurm, der ihre Lieben umschließt und aus dem es wie Seufzen und Stöhnen zu klingen scheint. Ruggieri wird von Gewissensängsten gequält, endlich befiehlt er, den Kerker aufzubrechen. Aber schon ist es zu spät; die Kinder sind bereits dem Hunger erlegen, nur der Graf wankt heraus. In diesem Augenblick wird die Stadt von dem entflohenen Sohne, Guelfo, den die Noth seiner Familie wieder mit dem Vater ausgesöhnt hat, erstürmt, Ruggieri

stirbt, auch Ugolino sinkt gebrochen hin und aus diesem Doppeltode erwächst Pisa der innere Frieden.

Das Drama vermag ohne Zweifel von der Bühne herab in erschütternder Weise zu wirken, nur müßten die Verwandlungen nach Möglichkeit beseitigt werden, was im vierten Akte sehr leicht wäre. Die Sprache könnte dann und wann noch concentrirter sein, besonders gegen Schluß des fünften Aktes, im Uebrigen jedoch ist die Tragödie ein Werk innigster Verbindung von Leidenschaft und Kunstverständniß. Der Conflikt ist ein großer und machtvoll zugespitzter, die Charaktere sind in tiefen, breiten Linien gezeichnet, der Aufbau ist tadellos, jeder Akt enthält eine Fülle ergreifender Momente und die Sprache ist mit Gluth gesättigt. Verse, wie sie der Monolog, den Ruggieri an der Bahre seines Sohnes liegend spricht, enthält, mögen ein Zeugniß für viele sein. Der Schluß dieses Monologes lautet:

. . . Hör', Gott,
Erhöre mich! In deinem Feuer schmiede
Mir diesen welken Leib zum ehrnen Schwert,
Zum doppelschneid'gen Werkzeug meiner Seele;
Daß sie, mit ihm bewehrt, all ihren Grimm
In Strömen Blutes lösche; und nicht eher
Nimm von der Erde dieses Schwert hinweg,
Bis unter ihm die Schlachtbank ächzt
Und seine Klinge, morsch vom Morden, bricht! —
Ja, Herr, ich fühl es, du erhörst mein Flehn;
Schon raff' ich mich empor, und Jugendstärke
Schwellt mir die Glieder; jeder Puls klopft Thatkraft;
Ans Werk, ans Werk!

Ganz anders liegt die Sache bei einem Drama wie Atlantis. Das Thema der Dichtung wäre vielleicht für eine epische Behandlung geeigneter gewesen, immerhin aber hat der Dichter den dramatischen Kern des Stoffes vollauf zur Geltung gebracht. Der Vorwurf des ebenso eigenthümlichen wie gewaltigen Werkes ist in kurzen Worten folgender. Ein deutscher Fürst, europamüde, hat jenseits des Oceans im westlichen Amerika Ländereien angekauft und führt dorthin im letzten Dezennium des vorigen Jahrhunderts eine Colonie, welche sich aus den verschiedensten Elementen, dem Volke wie dem

Stande nach, zusammensetzt. Ein Staat soll begründet werden, ganz auf Vernunft und gegenseitige Harmonie errichtet. Aber die edle Absicht scheitert bald an den Sünden jedes Einzelnen der Betheiligten. Der Fürst verliert sein besseres Selbst in einer Leidenschaft für die Frau seines hervorragendsten Genossen, bei den übrigen Theilnehmern des Unternehmens treten Neid, Hochmuth, Zwietracht, Trägheit und Feigheit immer offener hervor und Kriege mit den Indianern, ein Conflikt mit fanatischen Spaniern verhindern auch das äußere Gedeihen des jungen Staates. Ohne Zweifel, der Dichtung mangelt es nicht an Conflikten tiefster Art, aber für die heutige Bühne ist die Composition zu verwirrend vielseitig, die Gegensätze prallen nicht immer heftig genug aufeinander, der Dialog entbehrt der schlagenden Kürze, das Poetische überwiegt das Dramatische. Daher halte ich Atlantis für eine dramatische Dichtung bedeutsamster Art, lege jedoch den Nachdruck auf Dichtung, ein Bühnendrama aber bildet das Werk in der jetzigen Gestaltung nicht. Und dennoch glaube ich, daß Schack mit diesem Werke eine Bahn betreten hat, welche das deutsche Drama weiter zu verfolgen hat. Der Conflikt soll nicht mehr, wie es bisher im Allgemeinen der Fall war, auf den Leidenschaften beruhen, sondern auf dem Zusammenstoß der höchsten sittlichen und geistigen Ideen. Leider sind die jüngsten Dramen Schacks noch nicht in meinen Händen, ich kann daher ein Urtheil über seine dramatische Thätigkeit wie über ein Ganzes, Abgeschlossenes nicht fällen. Die Komödien Cankan und der Kaiserbote, von denen die letztere bereits 1850 entstanden ist, die erstere nach dem deutsch-französischen Kriege, sind reich an dichterischen Schönheiten wie an satirischen Ausblicken, ihre Aufführung aber würde nur vor einem Parket des gewähltesten und historisch gebildetsten Publikums Erfolg versprechen. Die aristophaneische Komödie gilt mir nicht für ein Vorbild, dem unser politisches Lustspiel nacheifern dürfte, wenn es lebendige Wirkung erzielen will. Wie die moderne Tragödie durch individuelle Charakteristik und Reichthum der Handlung über die griechische hinausgewachsen ist, so muß auch das Lustspiel der Gegenwart eine spannende Handlung zum Mittelpunkte haben und das Typische nur ahnen lassen in individuell gezeichneten Charakteren. Unsere

Posse mit ihrer lebendigen Anschauung und Wiedergabe des Wirklichen zur Komödie zu erheben, die Tollheit zum Humor, das Spiel des Zufalls zur Idee, das scheint mir das Erstrebenswerthe zu sein.

* * *

Ich könnte nun schließen, denn ich meine dargelegt zu haben, daß eine solche Eigenart, ein solcher Reichthum dichterischer Schöpfungen, wie sie mit dem Namen Schack gestempelt sind, eine ganz andere Aufmerksamkeit verdient, als sie Schack bisher vergönnt ward. Aber ich halte es für dienlich, nachdem ich den Dichter hauptsächlich als Individuum betrachtet, ihn nun auch als Glied der Kette, welche deutsche Literatur heißt, zu erfassen. Gelingt es mir, ihm eine Stellung in der Literatur anzuweisen, welche für die Entwicklung der letzteren nicht gleichgültig erscheint, so wäre das eine Probe auf mein Exempel, es würde die Bedeutung rechtfertigen, welche ich dem Dichter beilege. Es liegt nahe und es ist deshalb auch geschehen, Schack dem Münchener Poetenkreise beizuzählen, weil er mit Heyse, Geibel, Grosse, Verwandtschaft zeigt, so weit die äußere Form seiner Dichtungen in Betracht kommt. Und doch, keine Zusammenstellung trifft die Wahrheit weniger, als diese. Sie entspringt demselben Streben nach Classifikation, welches unsre Literaturgeschichte überhaupt wie einen Gemüsegarten behandelt, in dem jedes Beet sein bestimmtes Gewächs trägt, und nur dieses. Aber unsre Literatur ist wie jede andre eine Schöpfung der Natur, nicht der Kunst, ein Wald, nicht ein Park. Und wenn ich oben gesagt habe, wir w o l l e n eine neue Literatur, so wird kein Verständiger darin ein Verlangen nach künstlicher Züchtung eines Neuen, Eigenartigen erblicken, sondern er wird das Wort nehmen, wie es genommen werden will, als Ausdruck eines vielfach gährenden Gefühls, eines neuen Schöpfungsdranges. Jene Sucht nach Classifizierung aber hat zu allerlei Irrungen und Wirrungen geführt, welche manchen Dichter muthlos gestimmt und beim Publikum Zweifel und Zurückhaltung erzeugt haben. Eine jener Irrungen heißt Blüthezeit. Ich am wenigsten verkenne, daß gewissen Epochen der Kunst- und Weltgeschichte der Name einer klassischen oder einer Blüthezeit gebührt,

aber so richtig, so schön dieser Ausdruck ist, so verderblich kann seine Anwendung werden. Die deutsche Literatur hat bekanntlich nach der Ansicht unsrer Historiker bislang zweimal in Blüthe gestanden, einmal zur Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts, das andere Mal zur Zeit des 18. und zu Anfang des 19. Säkulums. Zwischen beiden Blüthenperioden liegen also sechs Jahrhunderte. Ah! sagt sich der Historiker, das ist offenbar der Zwischenraum, welchen die deutsche Dichtung braucht, um zwischen zwei Höhepunkten zu verfallen. Und wirklich, diesem Schema zu Liebe, das nicht mehr und nicht weniger als einmalige Erfahrung für sich hat, behauptet einer der geistreichsten unsrer Gelehrten, Wilhelm Scherer, es müsse auch das 6. Jahrhundert eine literarische Lichtzeit gebildet haben. Da uns aber leider nichts von Dichtern und Dichtungen dieser Aera bekannt ist, so werden die ersten Keimbildungen unsrer epischen Lieder dahin verlegt. Diesem Rückwärts-Prophezeihen sollte dann aber auch das Vorwärtsdeuteln entsprechen. Jenes Schema gibt Jedem das Recht, dem 24. Säkulum gleichfalls ein Blüthealter zu weissagen, vorausgesetzt, daß Gott nichts dazwischenlegt. Für die Leser des 24. Jahrhunderts übrigens, welche den Waffengängen ihre Aufmerksamkeit vergönnen sollten, bemerke ich, daß ich ihrer herrlichen Epoche ebenso wie einen Schienenweg zum Sirius so auch einen Verein großer Dichter von Herzen wünsche, in der Hoffnung jedoch, daß ihnen auch einige Poeten vom Ende des 19. lieb und werth geblieben sind. Aber selbst in dem Falle, daß jenes Schema Recht hat, ist es doch ganz unhistorisch, dasselbe auf die Gegenwart und die jüngste Vergangenheit anzuwenden. Eine Epoche, in welcher Genien wie Goethe, Schiller, Lessing, Herder, Klopstock fast zu gleicher Zeit wirkten und schafften, als Blüthezeit zu bezeichnen, ist das gute Recht des Geschichtsschreibers, aber ebenso unrecht ist es, eine Periode, welcher der Historiker selbst angehört, für eine Zeit des zunehmenden Verfalles zu erklären. Es ist sein gutes Recht, den vergangenen Dezennien gegenüber nachzuweisen, daß sie von Epigonen beherrscht gewesen, obwol er dabei der mangelnden Perspektive wegen mehr als Kritiker, denn als Historiker vorgeht, aber er thut unrecht, wenn er die Gegenwart in seine Rechnung mit hineinzieht, da er hier einzig

die Oberfläche, das Gewordene, aber nicht in die Tiefe, in das Werdende sieht. Die Gegenwart in ihrer Gesammtheit beurtheilen, heißt in die Zukunft schauen, das Zukünftige ahnen, und das vermag wohl der Reformator, aber nicht der Geschichtsschreiber. Wer darf sagen, daß die mit den 50er Jahren des vorigen Säkulums begonnene Literatur-Aera bereits ihr Ende erreicht hat? Niemand! Dann aber darf auch Niemand einen immer wachsenden Verfall weissagen, die verflossenen Jahrzehnte können ein Intervall der Blüthezeit, eine Senkung gebildet haben und eine neue Hebung, ein neues Aufblühen wäre nicht unmöglich. Die goldne Zeit des Mittelalters, die klassischen Perioden der Griechen, Spanier, Italiener zeigen durchaus nicht die einfache Folge von Anstieg, Höhe, Abstieg, sondern ziehen sich als eine Reihe von Bergen und Thälern hin und die persische Blüthezeit dauert sogar durch vier Jahrhunderte von Firdusi bis Dschami, immer wieder unterbrochen durch Tage geistiger Verflachung. Ich halte es nicht für müssig, statt mich des 24. Jahrhunderts zu getrösten, schon auf die nächste Zukunft Hoffnungen zu setzen und ich meine, diese Hoffnungen seien mehr als Träumereien. Lebt denn wirklich in uns das Gefühl, daß bereits alles erfüllt sei, was die Aera Lessing-Goethe uns verheißen? Haben wir ein Theater, eine dramatische Literatur, die unsrem Verlangen voll Genüge leistet, haben uns unsre großen Dichter ein Epos beschert, das wir den Epen andrer Völker entgegenstellen können, besitzen wir einen Roman, der in jeder Hinsicht den großen Romanen der Engländer und Spanier ebenbürtig ist? Nein und abermals nein! Der Bau, den unsre Heroen aufgeführt, ist noch nicht vollendet, unsre Sache ist es, ihn auszubauen. Zwischen uns und ihnen liegt eine Epoche des politischen Gährens, Sehnens und Ringens, welche alle Geister, welche das Volk derart in Anspruch genommen hat, daß die Dichtung in den Hintergrund trat oder dienstbar wurde. Diese Epoche hat ihren Markstein gefunden, schon befriedigt das Politische die Gemüther nicht mehr und darum eben bildet das Jahr 1870 für uns einen Wendepunkt, um seiner Folgen, nicht um seiner Erfolge willen. Zwischen uns und Goethe liegt aber auch eine Zeit der Entdeckungen und Erfindungen, grundlegender Neubildungen auf ethischem und socialem Gebiete, welt-

umgestaltender Erkenntnisse. Und noch mehr! Ein neues dichterisches Blütheleben wird bereits mitten unter uns erkennbar und in unsren Theatern legt das Publikum redendes Zeugniß dafür ab, daß es wiederum das Gewaltige zu empfinden, an das Ideale zu glauben beginnt.

Eine andre jener Irrungen, von denen ich sprach, ist der Mißbrauch*), der mit den Worten klassisch und romantisch getrieben wird. Die beiden Schlegel haben freilich das Wort romantisch für ihre Richtung selbst in Aufnahme gebracht, aber dennoch haben weder sie noch irgend ein Andrer einen klaren Begriff damit verbunden. Neuerdings hat ein Franzose, Emile Deschanel, in seinem Buche „Le romantisme des Classiques" (Paris 1883) eine Erklärung in folgender Weise versucht: Un romantique est un classique en chemin de parvenir et un classique n'est rien de plus qu'un romantique arrivé. Ceux qui nous admirons le plus aujourd'hui furent d'abord chacun en son genre des révolutionnaires littéraires. Et ceux qui n'ont pas fait révolution en leur temps n'ont pas surveçu, parce qu'ils n'avaient ni assez de relief ni assez de ressort. Mit andren Worten heißt das, ein Genie ist Romantiker, wenn es jung ist, Klassiker wird es, wenn es den Sieg errungen hat und als Gegensatz in der Literatur bleibt nur Genie und Nachahmer oder Mittelmäßigkeit übrig. Für Stuart Mill ist jedes Werk klassisch, dessen Stoff voll und ganz in der Form aufgegangen ist, romantisch wäre also das Gegentheil. Dadurch kommen wir zu demselben Schlusse, wie bei Deschanel, es gibt nur Genie und Talent, oder ist es etwas anderes als ein Mangel, wenn Form und Inhalt sich nicht decken! Eine sehr beträchtliche Zahl von Aesthetikern hält schließlich alle Neueren für Romantiker und nur die Alten für Klassiker, weil diese „absichtslos geschaffen und harmonischer empfunden". Die letztere Bestimmung ist ziemlich nichtssagend, denn ich meine, der Dichter des Gefesselten Prometheus hat wildere Stürme in seiner Seele durchkämpft, als der Dichter des Standhaften Prinzen und ebenso dürfte die Absichtslosigkeit, mit welcher Sophokles für die dionysischen Festtage dichtete oder Horaz um

*) Die weitere Ausführung des hier Angedeuteten wird das 8. Heft der Waffengänge versuchen.

die Gunst des Augustus warb, unsrer Ruhmbegierde die Wage halten. Mit den Begriffen klassisch und romantisch ist demnach wenig anzufangen. Und dennoch gibt es in der deutschen Literatur einen Gegensatz, welcher zur Aufstellung solcher Kategorien verführen konnte. Das ist der Gegensatz von nationalem Stil und Eklektizismus. Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, sie alle haben es versucht, jeder in seiner Weise, zu einem nationalen Stil zu gelangen, indem sie ihren Geist in das Leben und Streben ihres Volkes vertieften und dann ihren Genius frei walten ließen. Aber keiner hat den Versuch rein durchgeführt, immer wieder ließen sie sich von fremden Einflüssen bestimmen. Da kamen denn die Romantiker und glaubten das Richtige zu treffen, wenn sie die Sache möglichst tief und breit nähmen, wenn sie nicht aus ihrer Zeit heraus dichteten, sondern zunächst die Zeit reformirten und eine nationale Poesie aus der Weltpoesie herauswachsen ließen. Sie trafen auch das Richtige insofern, als ihre Art ein nothwendiges Durchgangsstadium war, aber ihr Eklektizismus, der von allen Literaturen des Ostens und des Westens nippte, der Goethe übergoethete und Calderon überhimmelte, wirkte leider nicht nur geistig anregend, er machte auch aus unsrer Dichtung ein Treibhaus, in dem es nur noch überreizten Nerven wohl war. Und begünstigt durch die politischen Verhältnisse hat dann bis auf den heutigen Tag der Kampf — ein unbewußter Kampf — zwischen den Eklektikern und allen Denen, welche eine nationale, moderne Literatur anstreben, nicht aufgehört. Damit bin ich zurückgekehrt an meinen Ausgangspunkt. Die große Menge nämlich unsrer heutigen Dichter und Dilettanten (letztere bilden 95%, werden aber natürlich in der Presse unentwegt mit Lorber überschüttet) bildet wirklich nichts als ein Epigonenthum der Romantiker und ihrer Geistesverwandten. Wenn schon Heine, Rückert, Eichendorff nur wenige Töne fanden, welche nicht bei Goethe oder in der Volkslyrik vorgeklungen, wie abgeblaßt ist erst die Nachempfindung und Nachahmung bei den heutigen Epigonen. Bald dieser, bald jener Dichter der Vergangenheit lebt heute wieder auf in den Liedern von Hans und Kunz, und die Dramen wie die Romane sind fast alle nach der Schablone eines mehr oder minder großen Collegen zugeschnitten. Aber der

Eklektizismus hat auch seine Talente, und zu den bedeutendsten gehören Dichter wie Geibel, Heyse und Ihresgleichen. Sie schaffen viel des Schönen und viel des Ergreifenden, aber die Literatur geht mit ihnen nur ins Breite, sie wächst nicht, sie setzt keine neuen Ringe, keine neuen Aeste an. Die Gedichte Geibels bei Wilhelm Müller zu finden, würde niemanden wundern und Heyses Novellen bei Tieck würde wenig Kopfschütteln erregen. Diese Eklektiker aber haben 50 Jahre die Gunst des Publikums genossen, eben weil sie keine Reformatoren waren, diejenigen jedoch, welche wie Kleist an das Ideal des vorigen Jahrhunderts wiederum anzuknüpfen suchten und einen nationalen Stil erstrebten, sind an der Ungunst der Zeit zu Grunde gegangen. Und deshalb haben wir noch immer keine dramatische Literatur, wie sie unser Sehnen, wie sie unsrer würdig ist, noch immer keinen Roman, der unser ganzes modernes Sein und Denken spiegelt, und unsre Lyrik geht immer noch auf Krücken. Das ist die Bewegung, der Kampf in der Literatur der Gegenwart und in diesem Kampfe hat auch Schack seinen Platz, aber nicht neben Geibel, sondern ihm gegenüber. Es ist in den Dichtungen Schacks ein Ringen wahrzunehmen, das jenem Kampfe selbst analog erscheint, bewußt oder unbewußt schwankt er zwischen Formalismus und Ideengestaltung. Aber seine großen Epen, Dramen und Hymnen zeigen, daß das Ideal des modernen und nationalen Dichters in ihm den Sieg behalten, daß er jenes Ziel vor Augen hat, welches Georg Brandes als das Ziel der neueren Dichtung bezeichnet. Wahrheit durch realistischen Gehalt, Sittlichkeit durch Erfassung der reinsten, höchsten Ideen, Schönheit durch kraftgesättigte Form, — das sind die drei Attribute, welche der moderne Dichter aufzuweisen hat. Er soll nicht nur Künstler, auch ein Prophet, ein Führer muß er uns sein. Dem Geburtsjahre nach reicht Schack fast in die erste herrliche Triebzeit unsrer neuen Literatur hinein, seinen Dichtungen aber nach zählt er mit einer wachsenden Zahl jüngerer Dichter und Kritiker zu den Bahnbrechern einer Poesie, welche in den Tiefen unsrer Zeit und unsres Volkes wurzelt, und deshalb sei ihm dieser Waffengang gewidmet als einem Mittler zwischen dem Einst und dem Jetzt.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

Heinrich Hart. Julius Hart.

Kritische Waffengänge.

Sechstes Heft.

Friedrich Spielhagen

und der deutsche Roman der Gegenwart.

Leipzig
Verlag von Otto Wigand.
1884.

Friedrich Spielhagen

und der deutsche Roman der Gegenwart.

Friedrich Spielhagen verkörpert in sich eine ganze Epoche deutscher Erzählungskunst. Diese Epoche geht allgemach ihrem Ende entgegen, aber eine neue kündigt sich erst durch wenige Vorläufer an. Trotzdem geschieht es nur um der aufgehenden willen, daß ich die untergehende zu kennzeichnen versuche; ich möchte ergründen, welche Ursachen den deutschen Roman bislang verhindert, jene Höhe zu erreichen, die von Spaniern und Britten bereits erklommen wurde und ich möchte erkennen, in welcher Richtung die Wege, die hinaufführen, liegen.

Die Schöpfungen Spielhagens bilden daher nur den Ausgangspunkt für mich; er ist mehr als irgend ein Anderer der Vertreter des Heute, nicht weil er höher steht, als etwa ein Gustav Freytag oder Gottfried Keller, sondern weil er trotz all seiner Begabung im einzelnen, doch im gesammten ein Typus des durchschnittlichen Talentes und des durchschnittlichen Könnens ist, weil sich in seinen Fehlern am klarsten die Fehler widerspiegeln, welche dem deutschen Romane überhaupt anhaften, an seine Vorzüge aber sich am leichtesten die Voraussicht eines Besseren anknüpfen läßt.

* * *

Wie unsre Literatur im allgemeinen hat auch der deutsche Roman eine Bahn durchlaufen, die in den mannigfaltigsten Windungen, fortwährend durchkreuzt von fremden Pfaden und hier und da zu einem bloßen Spurweg verkümmernd, kaum noch den Eindruck einer Sonderheit, einer eigenen naturgemäßen Richtung hinterläßt. Seit

dem Ende des 14. Jahrhunderts, da der Geist des Ritterthums im Niedergang begriffen und das breitere behagliche Leben des Bürgerthums die nationale Herrschaft gewann, zerfiel auch das mittelalterliche Epos, nachdem es zuletzt jeden tieferen Gehalt, jeden Glanz der Form verloren, und ging unter, unverstanden in seinen Zielen wie in seinem künstlerischen Ausdruck. Dieser letztere war nach den Tagen Konrads von Würzburg mehr und mehr zu bloßer Spielerei ausgeartet und konnte daher den ernsteren Sinn eines neuen Geschlechtes, das nach kräftigem Realismus begehrte, nicht länger befriedigen. Wie zu allen Zeiten wandte sich das realistische Bedürfniß zunächst von der Tändelei der bestehenden Form ab und löste daher das Metrische in Prosa auf, ohne zugleich einen neuen Stoff und neue Ideen finden zu können. In solchen Uebergangsepochen scheint deshalb die neue Form nach neuem Gehalt zu suchen und nicht der neue Gehalt sich in neuen Formen auszuprägen. Aber das ist nur äußerlicher Schein; in Wirklichkeit ist der neue Geist stets das Erste, nur fehlt es ihm im Anfang an der Kraft, sich anders als durch das Medium der Form zu neuem Inhalt durchzuringen. So ist es denn ein Zeichen ebenso der Kraft wie der Schwäche, wenn eine Literatur vom Vers zur Prosa übergeht und das Gleichgewicht tritt erst dann wieder ein, sobald die Prosa künstlerische Form annimmt und der Vers von neuem sich mit Idee und realistischem Ernst erfüllt.

Die ersten Romane nun zeigen noch nichts von künstlerischer Prägung und Gestaltung, es sind in Prosa aufgelöste Epen, überall behaftet mit den Spuren ihres Entstehens, nicht Eis, nicht Wasser. Bald aber wuchs den Verfassern solcher Umarbeitungen auch der Muth, die Sagen, welche den Epen zu Grunde lagen, frei und ohne Anlehnung an ein episches Muster zu behandeln. Da es jedoch kein innerer, dichterischer Trieb war, welcher diese Schriftsteller beseelte, so wurde ihnen die Mühe selbstständigen Schaffens schnell leid und sie holten sich lieber von den immer dienstfertigen Nachbarn, den Franzosen, welche bereits einen tüchtigen Vorrath fabulirender Prosa angehäuft, ihr Pensum Rittergeschichten und übertrugen es. Wir können nun einmal ohne fremden Sauerteig nicht in Gährung gerathen, und es ist gut so, unser Bestes wird dafür

allezeit etwas weit Besseres, als das Allerbeste Derer, die sich abschließen. Zu den ersten Uebersetzern, die nach und nach auch die Schätze anderer Völker, zumal der Italiener, plünderten, gehörten natürlich zwei Frauen, die Herzogin Margarethe von Lothringen und Elisabeth von Nassau. Während der Roman lange Zeit ausschließlich in solcher Abhängigkeit vom Auslande verharrte und zugleich an keiner Stelle aus dem bloßen Fabuliren zu einer realistischen Spiegelung von Zeit und Volk gelangte, kam endlich in den kleineren Erzählungsformen ein frischeres, natürliches Element zum Durchbruch. Hierhin rechne ich Pauli's Schimpf und Ernst, den Eulenspiegel und das Lalenbuch, deren lebendige Prosa und urwüchsiger Stil auf den Errungenschaften fußt, welche durch Luthers Bibelübersetzung der deutschen Sprache gewonnen waren. Alle Anzeichen deuteten nunmehr darauf hin, daß eine große Epoche deutscher Literatur im Werden begriffen sei, aber es bildeten sich nur Knospen, die Entwickelung zur Blüthe wurde durch die Nachtfröste politischer und religiöser Zerrissenheit, die in endlosen Bruderkämpfen gipfelten, verhindert. Solche Knospen waren die Romane des Jörg Wickram, der im „Knabenspiegel“ zum ersten Male ein deutsches Zeit- und Landschaftsbild entrollte; nichts anderes, als solche Knospen blieben aber auch Johann Fischarts überschüssig lebens- und geistesvolle, noch mehr jedoch virtuosenhafte Schöpfungen. Inzwischen hatten bereits von Frankreich her die Amadisromane mit ihrem Reichthum packender Situationen und reizvoller Schilderungen, getragen von einer klaren, feingegliederten Sprache, Deutschland überschwemmt und ebenso siegreich drangen die aus Spanien stammenden Schäferromane vor. Uebersetzungen und Nachahmungen dieser Eindringlinge erfüllen das ganze 17. Jahrhundert, gegen Mitte und Schluß dieses Zeitraumes vollendeten sodann die englischen Abenteurerromane die Abhängigkeit vom Auslande. Eine grünende Insel nur in diesem Fluthschwall, der Simplizissimus; aber auch dieser vermag keine neue Entwicklung anzubahnen, weil er nicht, wie etwa der Don Quijote, zu vollendeter Kunstform ausgeprägt ist und weil die Sprache, aus der er herausgeboren, noch nicht abgeschlossen und durchgebildet genug war, um in künftigen Geschlechtern mehr als culturhistorisches Interesse zeugen zu können.

Das 18. Jahrhundert setzte zunächst die Bestrebungen des 17. ohne eigenartige Zuthat fort, denn die dickleibigen Heroenromane geben nichts als eine Mischung abenteuerlichen Ritter- und geschminkten Schäferthums, erst in den 40er Jahren kommt die etwas modernere und halbrealistische Gattung des moralisch sentimentalen, meist bürgerlichen Romans zur Geltung. Wiederum ist es jedoch das Ausland und zwar England, welches die Muster bietet.

Die erste deutsche Erzählung, welche die Welt für sich gewinnt, weil sie individuelles und nationales Leben athmet, ist der Werther. Von nun an tritt Deutschland auch im Romane den anderen Ländern selbstschöpferisch zur Seite, aber im allgemeinen nur der Quantität nach ebenbürtig. Ein großer einheitlicher Stil will sich nicht bilden und selbst der Wilhelm Meister Goethe's entbehrt zu sehr der einheitlichen Gliederung, bleibt zu sehr im Subjektiven stecken und ist dem nationalen Horizonte nach zu sehr begrenzt, als daß er mit dem Don Quijote oder dem Tom Jones in eine Reihe treten könnte. Weder die wüste Albernheit der Ritter- und Räubergeschichten noch die Dürre kleinlicher Familienromane, weder unsere Humoristen, unter deren Bizarrerien die gesunde Triebkraft des Realen erstickt, noch die Romantiker weisen mehr als zerstreute Keime eines nationalen, blüthefähigen Romanes auf, — die großen Talente wenden sich fast ausschließlich der Lyrik und dem Drama zu. Das letztere wird erst anders, als das junge Deutschland in die Scene tritt. Der Roman erscheint von jetzt an als bevorzugte Gestaltungsform, man sucht ihn mit klarer Bewußtheit als Träger moderner Ideen und als Spiegelbild des Lebens zu verwerthen, doch weder Gutzkow noch Laube waren echte gestaltungskräftige Poeten und durch das Suchen nach Tendenz stellten sie sich unter ihren Stoff, statt über denselben. Seiner Nation Führer zu sein, ist gewiß des großen Dichters Sache, aber politische, sociale und sonstige Tendenzen sind etwas andres als ethische und nationale Ziele, — wahre Epik ist wol mit diesen, mit jenen aber nimmermehr vereinbar.

Die politische Ernüchterung, welche der Wirbeltanz des Jahres 1848 im Gefolge hatte, jenes Jahres, in welchem 118 Professoren in der Paulskirche die Begeisterung des Volkes in einige Dutzend löcheriger Paragraphen einsargten, diese Ernüchterung trennte auch

die Schriftsteller, denen eine Gesundung der Nation am Herzen lag, alsbald nach ganz verschiedenen Richtungen hin. Während Gutzkow, Max Waldau und Andere den reinen Tendenzroman, der sich begnügt, einen einzigen Moment der zeitigen Volksgeschichte mit der Oellampe des Herrn Verfassers zu beleuchten, weiter pflegten, wandte sich Willibald Alexis der historischen Erzählung zu und gelangten Gustav Freytag und Fritz Reuter zu einer lebendig treuen Wiedergabe socialen Lebens und Treibens in realistischer Form. Reuters Gesichtsweite war jedoch eine sehr beschränkte, die Genrebilder, welche er zeichnete, sind einem sehr engen Stoffgebiet entnommen, alles Umfassende, Große liegt ihm fern, er ist ein gemüthlicher Haus- und Feldpoet, aber kein Zeitpoet. Freytag dagegen fehlt es an mächtigem Willen nicht, nur geht ihm zu schnell der Athem aus und der Gelehrte in ihm ringt fortwährend mit dem Dichter. Er vermag es, ein Lustspiel zu schaffen, das in der Nacht unseres Komödienelends wie ein Stern aufgeht und neue Bahnen zeigt, um dann mit ebensolchem Eifer der Komödie den Rücken zu kehren und seine Kraft an Fabier und Kulturgeschichte zu vergeuden. Er schafft einen Roman, der ohne aufdringliche Tendenz die Wirklichkeit verklärt, der, ein treffliches Gemisch von Humor und Idealismus, deutsches Sein verkörpert, um schließlich in den Ahnen ein Ragout zu bieten von Epos und Roman, von überdichterischem Stil und dürrstem Material, von Geschichte und Familienklatsch, von Fisch und Fleisch, das keinen, der ihn verehrt, erquicken kann. Nicht daß Gustav Freytag neben dem Trefflichen auch minder Treffliches geschaffen, ist sein und unser Leid, denn welchem Dichter wäre nicht gleiches nachzusagen, sondern daß seine Entwicklung so wenig gradauf geht, daß seine Schöpfungskraft stets nach einem großen Aufschwunge so schnell wieder sinkt, daß seine Erscheinung so wenig ein Ganzes, Einheitliches darstellt. Wenn es nicht vorschnell ist, schon jetzt ein abschließendes Urtheil über ihn zu fällen, so möchte ich sagen, daß er gleich Gutzkow und Spielhagen der Typus eines Schriftstellers im Gegensatze zu dem des Dichters ist, eines Schriftstellers, dessen mehr nachbildendes als selbstschöpferisches, mehr sammelndes als intuitives Vermögen an das Wesen des dichterischen Ingeniums rührt, ohne doch mit der siegenden Gluth, mit der elementaren Triebkraft des

Dichters erfüllt zu sein. Eine mittlere Stellung zwischen Gutzkow und Freytag nimmt Friedrich Spielhagen ein, er ist ein Eklektiker, dessen Romane an realistische Kleinmalerei ebenso wie an Tendenz anstreifen und die zugleich zwischen nüchterner Beobachtung des Alltäglichen und einem romantischen Hang nach Seltsamkeiten auf's verwunderlichste schwanken. In Einzelheiten übertrifft ihn mancher der Mitstrebenden, aber in seiner Gesammtheit vertritt er genügend alle Richtungen der jüngsten Vergangenheit, um aus seinen Werken erfahren zu können, auf welche Stufe der deutsche Roman nach einer Entwicklung von fünf Jahrhunderten gelangt ist. Und in der Kritik dieser Werke wird es sich zeigen, ob es dieser Roman ist, der unser nationales Sein und Denken zu lebendiger, ungetrübter Anschauung bringt und dessen Kunstform dem höchsten ästhetischen Bedürfniß entspricht.

* * *

Damit habe ich zwei Forderungen an den Roman gestellt, die, so einfach sie erscheinen, mich zwingen, ihre Berechtigung nachzuweisen. Es nähme das wenig Nachdenken, wenig Mühe in Anspruch, wenn es eine Theorie des Romans gäbe, welche klar, bestimmt und umfassend allgemeine Gültigkeit errungen hätte. Aber eine solche Theorie besteht nicht, sie besteht so wenig, daß nicht zwei Aesthetiker von dem Wesen, von der Bedeutung des Romans, von dem Gebiete, das er umspannt, von seinem Zusammenhange mit den übrigen Formen der Kunst dieselbe Meinung haben. Es gelüstet mich nun freilich nicht, selbst eine Theorie aufzustellen, wol aber muß ich versuchen, wenigstens einige feste Linien zu finden, ohne die ein künftiger Grundriß nicht möglich wäre. Auf diese Weise biete ich dem Leser die Handhabe, meine Kritik an dem Romane der Gegenwart selbstthätig zu prüfen, oder vielmehr die Kritik zugleich mit mir auszuüben, und jede wahre Kritik, welche mehr als ein Geplauder sein will, sollte in gleichem Geiste aufgebaut werden. Jene festen Linien lassen sich nun auf keine andere Weise gewinnen, als aus der Geschichte des Romans und den anerkannten Meisterwerken der Gattung, welche den Tag überlebt und daher Züge bieten, die für die Gattung selbst gültig heißen müssen. Die erste

Frage an die Geschichte lautet natürlich: wie ist der Roman entstanden? Den Ursprung des neueren habe ich in der Einleitung angedeutet, der des antiken ist kein anderer. Es ergibt sich aus jenen Andeutungen zunächst, daß der erste Roman ohne Frage eine That der Verflachung war. Das Werk des dichterischen Talents wurde durch einen mittelmäßigen Kopf der Menge mundgerecht gemacht. Diese Umwandlung setzte freilich voraus, denn Sprünge gibt es weder in der Natur- noch in der Geistesgeschichte, daß die Literatur aus dem Zeichen des Genies in das Zeichen des Talents niedergestiegen war, daß das reine Epos mehr und mehr zur poetischen Erzählung, zu einem Mitteldinge zwischen Epos und Erzählung verdünnt war. Indem aber der Erzähler die Form umwandelte und die gehobene Sprache des Epos der Umgangssprache der Menge näherte, mußte er nach und nach empfinden, daß die alten Stoffe der neuen Form nicht besonders angemessen seien. Schritt für Schritt ging deshalb der Roman in die Schilderung des Alltagslebens über, indem er zunächst das Außerordentliche als etwas Gewöhnliches erfaßte, die alten Sagen nämlich als Ereignisse, wie sie täglich sich begeben können, darauf alltägliche Stoffe in allerlei idealen Aufputz hüllte, das heißt seine Helden zu Prinzen und Schäfern machte oder die Handlung in entlegene Länder verlegte und schließlich das gewöhnliche Leben so schilderte wie es ist. Auf diesen Weg gelangt wurde er das was er sein sollte, ein selbstständiges Wesen nämlich und nicht wie bislang ein Zwitter. Aus dem Epos hervorgegangen, konnte er sich als ein Eigenartiges nur dadurch behaupten, daß er in einen gewissen Gegensatz zu dem Erzeuger trat. Aus diesem Gegensatze muß sich daher eine Reihe von Zügen herleiten lassen, welche der Einblick in die Musterwerke der Gattung zu bestätigen hat. Der Einwand, daß ein solcher Gegensatz nur ein scheinbarer sei, daß Epos und Roman sich nicht anders unterscheiden, als ein Drama in Versen und ein Drama in Prosa, wird sich in dem Folgenden ganz von selbst widerlegen. Um möglichste Klarheit zu erzielen, hole ich jedoch weiter aus, als der unmittelbare Zweck erfordert und setze so wenig, wie eben angänglich ist, voraus.

Poesie im weitesten Sinne ist ohne Frage das Elementare im

Gegensatz zu dem Gemachten, das Ideelle im Gegensatze zum rein Materiellen, das Geheimnißvolle im Gegensatz zum Nüchternen, das Natürliche im Gegensatz zum Conventionellen, mit einem Worte das zeugende Urleben der Seele oder auch das Band, das den in den Leib gebannten Einzelgeist mit dem Allgeiste verknüpft. In diesem Sinne gehört alle religiöse Empfindung, alles spekulative Denken zur Poesie und bildet sie insbesondere den Urgrund aller Kunst und aller Künste. Soll sie aber in die Kunstform geleitet, soll sie aus bloßer Empfindung zur That, statt Schöpferin Schöpfung werden, so vermag sie das nicht anders, als daß sie einen Theil ihres Wesens aufgibt und in der bildenden Seele des Künstlers einen Compromiß mit der Wirklichkeit eingeht. Reine Poesie gestalten, das kann der Künstler nicht, er muß ihr den Leib des Wirklichen geben und das Poetische als Seele in diesen Leib einhauchen. Dadurch entsteht eine Stufenfolge in der Reihe der Künste, je nachdem das Leibliche oder das Seelische überwiegt. Die Architektur, welche mit dem schwersten Materiale arbeitet, bildet die unterste, Malerei und Musik, welche in Farbe und Ton ein äußerst verfeinertes aber doch rein sinnliches Material handhaben, die mittlere, und die Dichtkunst, welche das wenigst körperliche Material, die Sprache, den reinsten Geistesstoff benutzt, die höchste Stufe. Eine gleiche Folge tritt aber auch in der Dichtkunst selbst zum Vorschein. Das Lyrische ist am wenigsten Leib und am meisten Seele, weil es am wenigsten des Aeußeren, Wirklichen bedarf, ihm zunächst steht das Dramatische, das in dem Aeußeren vorwiegend das Innerliche widerzuspiegeln sucht und an letzter Stelle steht das Epische, das freilich auch, wie alle Poesie, einen idealen Kern enthält, ihn aber am meisten mit Schalen des Aeußerlichen umhüllt. In dieser Bestimmung liegt natürlich kein Werthmesser für die Bedeutung einzelner Dichter und einzelner Werke dieser Gattungen, denn der Werth künstlerischer Werke beruht wie jedes menschliche Thun auf dem Einfluß, den sie auf die Förderung des Menschlichen und der Menschheit ausüben. Der große Dichter wird in allen Formen diesen Einfluß gewinnen können, aber freilich in der einen leichter, als in der anderen, oder wenn nicht leichter, so doch unvermittelter. Die Namen des Lyrikers Jesaias, des Dramatikers Shakespeare, des Epikers Homer sind

gültige Zeugnisse. Aber die Stufenfolge ist noch nicht geschlossen. Auch in den einzelnen Gattungen der Dichtkunst, und das ist mir das Wichtigste, kommt es zu einer Theilung in eine reale und in eine ideale Reihe. In der Lyrik tritt diese Gliederung am undeutlichsten hervor, aber sie ist vorhanden; zur idealen Reihe gehört die Lyrik, welche das Allgemeinmenschliche, Religion, Liebe, Freiheit, berührt, zur realen die Lyrik, die sich dem Leben des Tages, politisirend und moralisirend, zuwendet. Klarer zeigt sich der Unterschied beim Drama. Hier ist es die Tragödie, ich nehme das Wort in seinem weitesten Umfange, welche das Ideale, Ewige, Allgemeine, den Kampf des Schicksals mit dem Individuum, behandelt, während die Komödie vor allem das Zeitliche, Individuelle, Reale in ihre Kreise zieht. Am deutlichsten gestaltet sich der Unterschied auf dem Gebiet des Epischen. Hier bildet die eine Reihe die Epopoie, die andere der Roman. Kleinere Nebengattungen, wie die Novelle (in Vers oder Prosa) und die Ballade sind, wie ich nicht zweifle, als Uebergänge des Epischen zu dem Lyrischen und Dramatischen zu erfassen, denn nur die Form ist episch (bei der Ballade nicht einmal durchgängig), ihrem Wesen nach zielen sie aber auf straffe Concentration, nicht auf Breite, auf rein seelische, nicht auf äußerliche Vorgänge. Ueberhaupt trennen sich die Gattungen nicht durch feste Grenzen, sondern fließen in einander über und je nach der Natur des Dichters kann ein Epos lyrischer oder dramatischer, ein Drama lyrischer oder epischer gefügt sein.

Was ist aber der Schluß, zu dem diese gesammte Ausführung hindrängt? Offenbar dieser: es besteht zwischen Roman und Epos ein wesentlicher, nicht etwa ein formaler Unterschied. Ob eine Dichtung in Vers oder in Prosa sich kleidet, dieser Unterschied reicht keineswegs aus, eine Gattungsgrenze festzusetzen, denn der poetische Ausdruck ist an keine äußere Form gebunden. Den schwachen Dichter wird der Vers nicht adeln, den mächtigen die Prosa nicht erniedrigen und die Prosa in Goethe's Götz ist poesiereicher als die Verse der Jambendichterlinge von Raupach bis auf Kruse. Allerdings zwingt der Vers im allgemeinen mehr als die Prosa, das rein Elementare, das rein Poetische aus der Sprache herauszuschälen; wer in ihm arbeitet, arbeitet in Marmor, nicht in Sandstein, und aus diesem Grunde

wird die ideale Reihe der Dichtkunst mehr den Vers, die reale mehr die Prosa zum Gewande nehmen. Diese, welche sich in die Wirklichkeit vertieft, zieht Nutzen davon, wenn sie die Sprache der Wirklichkeit erwählt, jener, welche mehr das Seelische sucht, geziemt eine concentrirende, Ueberflüssiges und Alltägliches schärfer ausschließende Form. Was von den gesammten Reihen gilt, gilt auch vom Epos, vom Roman. Ein Epos in Prosa bildet keinen Roman, ein Roman in Versen kein Epos. Ziehen wir ein Beispiel herbei, das uns zugleich näheren Aufschluß gibt über den Unterschied zwischen jenen beiden, den wir als einen wesentlichen hingestellt. Ein solches Beispiel bieten am füglichsten die bedeutendsten Epen der Literatur auf der einen Seite, die gefeiertsten Romane auf der anderen. Um nur einige zu nennen, deren Werth unbestritten ist, wähle ich zur gegenseitigen Vergleichung Homers Ilias, Firdusi's Schahnameh und das Nibelungenlied, sowie von Romanen Cervantes' Don Quijote, Fieldings Tom Jones und Grimmelshausens Simplizissimus. Jener Ansicht nach, welche heute gang und gäbe ist, wären die großen Epiker die Romandichter ihrer Zeit gewesen und die heutigen Romandichter die Epiker der unsren, das Epos wäre also nichts als eine diluvianische Form des Romans, beide verhielten sich zu einander wie Mammuth und Elephant. Das Falsche dieser Ansicht muß der Vergleich der Meisterwerke erweisen oder unsere durch abstrakte Zergliederung der Poesie gewonnene Zweitheilung des Epischen war ein Fehlschluß. Die erste Frage, die uns Klarheit verschafft, wird sein, was ist den Epen, was den Romanen gemeinsam? Da ergiebt sich denn zunächst, daß keines der drei Epen (von dem Homerischen läßt es sich freilich nur vermuthen, aber doch mit Sicherheit vermuthen) das Leben, die Menschen schildert, in dem und unter denen der Dichter weilte, sondern daß er sie in eine geschichtliche Perspektive und in eine ideale Beleuchtung rückt, ohne jedoch den realen Boden zu verlieren. Kein Zweifel, daß Homer die Sitten und das Getriebe seiner Zeit vor Augen hatte, aber er malt sie nicht als solche, sondern läßt sie sich abheben von dem Hintergrund einer eben vergangenen Epoche. In gleicher Weise verfährt der Dichter des Nibelungenliedes; er entwirft ein Drama des nationalen Ritterthums, aber den Stoff entnimmt er der Vergangenheit, und ebenso

Firdusi, der sein ungeheures Werk mit jenem Zeitpunkt enden läßt, wo die Geschichte seines Volkes aufhört Geschichte zu sein und Gegenwart wird, wo das alte Persien aufhört und das neue beginnt. Ganz im Gegensatze dazu verfahren die Romandichter, sie stellen sich mitten in das Treiben ihrer Zeit hinein, Cervantes auf einen Standpunkt, von wo er Mittelalter und Neuzeit theils in einander übergehen, theils sich scheiden sieht, Grimmelshausen in das Gewoge des 30jährigen Krieges und Fielding in eine Periode, die das lustige Altengland noch einmal aufleben sah, und sie schildern dann die Wirklichkeit und zwar eine bedeutsame Wirklichkeit, nicht herrlicher und nicht schlechter, als sie dieselbe geschaut. Nicht minder gleichen sich die drei Epiker darin, daß sie ideale Typen ihres Volkes, nach der edlen wie nach der dämonischen Seite hin gestalten, daß sie fast einzig die Aristokratie der Menschheit, im eigentlichen Sinne des Wortes im Auge haben und die Masse nur als Masse, nicht als individuell gegliedertes Ganze behandeln. Daß Achilles, Siegfried, Rustem solche Typen bilden, braucht nicht hervorgehoben zu werden, aber auch ein Thersites tritt nicht als Individuum hervor, sondern als die in einem Einzigen verkörperte Menge. Ebenso übereinstimmend aber verhalten sich die Romandichter. Ihre Haupthelden sind alles Andere als Ideale, weder der närrische Don, noch der Abenteurer Tom, noch der heimatlose Simplizissimus ragen über die Menge hervor, sie alle sind Menschen mittleren Schlages, wenn auch Sonderlinge, und werden hauptsächlich dazu benutzt, in Situationen geführt zu werden, welche eine möglichst breite Entfaltung des Volkslebens, des Lebens der Masse in ihren einzelnen Charakteren ermöglichen. Ein dritter Vergleichungspunkt ergibt sich aus den beiden vorigen. Jeder der Romandichter sucht ein allseitiges Gemälde seiner Epoche zu geben, er blickt wie im Kreise um sich herum, und nichts ist ihm zu gering, nichts seiner Feder unwerth, was wirklich ist, mag auch der eine mehr, der andere weniger sehen. Die Epiker dagegen concentriren ihren Stoff, sie drängen ihre Handlung, ohne im einzelnen der epischen Breite zu vergessen, energisch einem Zielpunkte zu. So wird das Nibelungenlied fast zu einem Drama, die Ilias nicht etwa zum Gemälde des trojanischen Krieges, sondern zur Schilderung des Zornes des Achilles und seiner Folgen, und auch Firdusi führt sein Werk wie auf einer

geraden Linie vorwärts. Mit einem Wort, der Romandichter ist Realist, der Epiker (in engerem Sinne) Idealist, jener ist mehr Maler, dieser mehr Plastiker, jener individualisirt, dieser typisirt, jener ist Demophile, dieser Aristophile. Letztere Bezeichnungen sind natürlich jeden politischen Nebensinnes zu entkleiden. Beiden gemeinsam aber ist die epische Objektivität, beide stehen über dem Getriebe und reden nicht in dasselbe hinein. Allerdings können gleich allen Gattungen der Kunst auch Epos und Roman sich miteinander vermischen, aber das Produkt dieser Mischung, und ein solches ist der historische Roman, wird niemals jene Vollendung aufweisen wie eine Dichtung, die in den Grenzen ihrer Gattung das Höchste zu sein versucht.

* * *

Karl Hillebrand hat vor Kurzem der Ansicht Ausdruck gegeben, daß der heutige Roman mit geringen Ausnahmen zum bloßen Tendenzroman geworden sei, der, wenn auch in den besseren Dichtungen verdeckt, auf irgend eine Moral oder Spekulation hinauslaufe, die den reinen ästhetischen Genuß desto mehr herabdrücke, je stärker sie hervortrete. Diese Beobachtung ist zweifellos richtig, sie hat auch mir den ersten Anstoß zu diesem Waffengange gegeben, aber Hillebrand gründet sie weder tief genug noch weiß er klare Folgerungen aus ihr zu ziehen. Zunächst hätte Hillebrand seinen Vorwurf nicht allein gegen unsre Zeit, er hätte ihn gegen die Mittelmäßigkeit aller Zeiten richten sollen, denn es war stets ein Bedürfniß der Mittelmäßigkeit, Dichtung und Moral zu verquicken, und hier und da wurden auch große Talente von dieser Seuche ergriffen. Die Pamela und der Grandison leisteten in ihrer Weise dasselbe, was die modernen Naturalisten auf ihre Weise versuchen. Aber der feinsinnige Historiker hat auch die Ursache mißkannt, welche das ästhetische Mißbehagen an derlei Romanen erweckt. Die großen Romandichter, auf welche ich mich bezogen, sind Realisten vom Scheitel bis zur Sohle, sie gestalten die Wirklichkeit, die volle, reiche Wirklichkeit mit allen ihren Flecken, mit allen ihren Verzerrungen. Diese Flecken, diese Verzerrungen sind aber, rein äußerlich betrachtet, nur zu oft so widerwärtig, die Wirklichkeit selbst ist nur zu oft so nüchtern, kleinlich und gemein, daß der ästhetische Sinn abgestoßen wird, statt

angezogen, daß an seine Stelle sein Widerpart eintritt, die Enttäuschung, der Ekel. Und dennoch haben die Meister es verstanden, die krasse Realität genießbar, selbst das Widerliche ästhetisch erfreulich zu machen. Wodurch? Sie sahen die Wirklichkeit in dem mildernden Lichte des Humors. Der Humor ist nichts anderes als die auf die Spitze getriebene Objektivität; der Epiker, der nur die Gipfel des Menschlichen sieht, bedarf keiner besonderen Anstrengung, um ruhig, klar und objektiv zu bleiben, der Romandichter jedoch, soll ihn das unendliche Durcheinander nicht verwirren, will er dem Gemeinen gegenüber nicht zum Prediger werden, muß die Besonnenheit so scharf anstacheln, daß ihr alle Dinge nicht bloß als verständlich, sondern als lachenswerth erscheinen, die einen mehr, die anderen weniger. Der Humor ist ein farbiger Spiegel, in welchem das Edle bloß liebenswürdig, das Gewaltige bloß kraftvoll, das Grelle bloß dämmernd erscheint, ebenso aber auch das Finstere bloß dämmernd, das Gemeine bloß toll, das Grausige bloß schauerlich, das Unverständige bloß tölpisch. Damit grenzt die Objektivität an ihr Extrem, die Tendenz, aber sie grenzt auch nur daran und verwandelt sich höchstens in eine allumfassende Theilnahme, welche kein Einzelnes bevorzugt.

Ich komme auf den Punkt zurück, von dem ich ausging. Die Forderungen, welche ich an den Roman stellte, waren: der Roman soll das Denken und Sein einer bestimmten Epoche wiedergeben und zwar soll, wie ich jetzt hinzufügen darf, diese Epoche die Gegenwart des Dichters sein, und weiterhin, der Roman soll das ästhetische Bedürfniß voll und ganz befriedigen. Abstrakt wie geschichtlich glaube ich diese Forderungen genügend begründet zu haben und ich habe sie begründet, obwol sie in dieser Allgemeinheit schwerlich Widerspruch finden werden. Aber ich bedurfte der Begründung auch nicht um der Forderungen, sondern um ihrer selbst willen, denn sie sollte und hat weit mehr ergeben, als ein bloßes Zeugniß für jene Allgemeinheit, sie hat die Forderungen dahin erweitert, daß die Wiedergabe der Epoche durchaus objektiv und realistisch zu halten ist und das ästhetische Bedürfniß am wirksamsten befriedigt wird, wenn der Humor die Wiedergabe durchleuchtet. Der Roman aber, der heute die Herrschaft hat, mag er sich nun nach Zola oder nach Spielhagen nennen, erfüllt die Forderungen weder im engeren noch im weiteren Sinne, er

ist tendenziös statt objektiv, moralisirend statt ästhetisch, er wirkt peinlich statt erhebend, statt humoristisch, er gibt einen Ausschnitt aus einer Epoche statt eines Gesammtbildes, eine Linie statt einer Fläche. Um mich nicht zu zersplittern, werde ich alles dies an einigen der Hauptwerke Spielhagens zu erweisen suchen, auf seine übrigen Dichtungen aber und die anderweitige Romanliteratur nur dann hindeuten, wenn es gilt, zu zeigen, daß die Züge, welche ich hervorhebe, Züge des Spielhagen'schen Schaffens überhaupt, sowie Derjenigen sind, welche mit ihm auf dem Gebiete des deutschen Romans ihre Lorberen oder auch nur ihr Brod zu erringen suchen. Es wird sich ergeben, daß die Masse der Romanschriftsteller verlernt hat, zu erzählen, ein bedeutendes Talent ihr voran, dieses Talent ist eben Spielhagen. Gleich Zola, wenn auch in entgegengesetzter Richtung, hat er eine Reihe von interessanten und geistvollen Büchern ins Publikum geworfen, aber sie bilden ein Gemengsel von allem Möglichen, nur nicht reine Gebilde der Dichtkunst, nur nicht Romane im höchsten Sinne des Wortes und deshalb werden sie nicht jenes Leben durch die Jahrhunderte hinaus genießen, das nur den Werken erblüht, welche die Zeit ihrer Entstehung voll und ganz in ästhetische Form gegossen haben. Denn nur das rein Aesthetische ist ewig wie das rein Ethische, alle Zeiten können es verstehen und genießen, alles Moralische, Didaktische, Tendenziöse ist vergänglich; um ein Beispiel zu wählen, so gehört zu dem Ewigen der erste Theil des Faust, zu dem Vergänglichen der zweite.

* * *

Spielhagen hat aber nicht nur Romane uns gegeben, sondern er hat uns auch seine Gedanken über die Technik des Romans, über die Theorie der epischen Kunst nicht vorenthalten. Die Schrift, in welcher diese Gedanken zu einer Sammlung vereinigt sind (Beiträge zur Theorie und Technik des Romans) liest sich fast wie eine Rechtfertigung der Kunst, wie sie Spielhagen ausübt. Es ist daher geboten, diese Ansichten zu prüfen und zu würdigen, da sie nicht nur auf das Wollen des Dichters einen Lichtstrahl werfen, sondern auch mancherlei Fingerzeige für seinen schriftstellerischen Charakter bieten. Aber es ist nicht immer leicht, eine Abhandlung von Spielhagen zu

lesen, da es vielfach dem Stil an Schärfe wie an Gleichnissen fehlt und der Stoff vom Hundertsten ins Tausendste endlos hingezogen wird. Noch bezeichnender jedoch für ihn, es wird sich das bei der Beurtheilung seiner Dichtungen herausstellen, ist die tödtliche Phrasenhaftigkeit, es gibt kein milderes Wort, in welche sich zum Beispiel die Rede zum Gedächtnisse Auerbachs verliert. Abgesehen davon, daß Auerbach mit den höchsten dichterischen Genien in eine Reihe gestellt wird, wie soll ich es anders bezeichnen, denn als Phrasenwulst, wenn Spielhagen, in dem Bestreben, die epische Kunst zu feiern, folgenden Bau aufführt. „Das geprägte Wort ist allen Arten der Dichtkunst das gemeinsame Material, aber doch mit Unterschied. Der dramatische Dichter muß das Wort abgeben an den Schauspieler, der die von ihm erdichtete Handlung darstellt; der Lyriker kann es freilich nicht abgeben, aber es wird ihm in den höheren Lagen der Empfindung nicht mehr voll genügen und zum Gesang werden, wenn nicht gar versagen. Es ist nur einer, der es nicht abgeben kann, weil, was er zu sagen hat, niemand weiß, als er, dem die Muse es gab; und dem es auch voll genügt, weil er sicher ist, daß die Fülle der Gesichte, die er zu offenbaren hat, ihn davor schützt, in irgend einem Augenblick von der Empfindung bewältigt zu werden." Es ist schlimm, wenn der epische Dichter, der Wortdichter, zum Wortemacher wird, oder sind die Worte, die ich angeführt, mehr als Worte? Dann den Sinn her, den Sinn! Der Dramatiker gibt das Wort ab an den Schauspieler? Als Dichter oder als Einer, der auf das Publikum wirken will? Wenn als letzteres, dann gibt auch der Epiker das Wort ab, nämlich an den Vorleser oder an den Recitator. Die dramatische Dichtung als solche gewinnt durch den Schauspieler nichts neues, sie wird höchstens in eine andere Beleuchtung gesetzt und nur zu oft in eine schlechtere, als sie den Leser der Dichtung umsponnen hat. In eine andere Beleuchtung stellt aber auch der Vorleser den Roman oder das Epos, und der einzige Unterschied ist der, daß Dramen mehr aufgeführt als Epen vorgelesen werden. Aus einer solchen Aeußerlichkeit einen grundlegenden Unterschied zwischen den Gattungen der Dichtkunst herleiten zu wollen, einen Unterschied, der zur Folge hätte, daß ein Drama als Dichtungsart gar nicht bestehen würde, sondern nur als ein Gemisch von Dicht- und Schauspielkunst! Das

passende Gegenstück zu dieser Ansicht ist das Urtheil über die Lyrik, bei der Spielhagen selbst die Folgerung zieht, die ich beim Drama gezogen. Dem Lyriker soll in den höheren Lagen der Empfindung das Wort nicht mehr genügen. Das heißt nichts anderes, als der Lyrik gleichfalls ihr Sonderrecht als Kunstgattung rauben, denn was wäre eine Kunst, die nur in den niederen Lagen sich geltend zu machen verstände. Aber gerade das Gegentheil ist der Fall. Es ist durchaus nicht die höchste Lyrik, von welcher die Musik untrennbar erscheint; Heine'sches Getändel wie die Lorelei nimmt sich vielleicht besser im Melodiegewande aus als ohne dasselbe, aber Heine's Nordseebilder, Klopstocks Oden, Goethe's freie Rhythmen würden durch die Verquickung mit Musik ihr Höchstes verlieren. Es geht der Lyrik gerade wie dem Drama und aller Dichtung überhaupt; die Musik kann ihr an sinnlichem Reiz nur ebendasselbe leihen, was sie ihr an Klarheit, Geist, Kraft und seelischem Charakter nimmt. Weiter auf die hervorgehobenen Sätze Spielhagens einzugehen, ist hier nicht der Ort, was er vom Epiker sagt, zerrinnt in gleicher Weise vor der Hand des näher Zutastenden und ich komme daher auf die Gesammtschrift zurück.

Uebereinstimmend mit dem, was ich auf den vorangegangenen Blättern gefunden habe, bezeichnet Spielhagen das epische Gedicht (den Roman inbegriffen) in seiner höchsten Vollendung als die durch Erzählung vermittelte dichterische Darstellung der Menschheit, soweit sich dieselbe innerhalb eines Volkes in einer gegebenen Epoche manifestirt. Der letztere Zusatz ist allerdings nicht präcis, denn es liegt durchaus keine Nöthigung vor, die Menschheit gerade durch ein Volk, und nicht auch durch die Menschheit selbst, ja sogar durch eine Familie oder ein Individuum, falls beide repräsentativ genug wären, zu offenbaren. An anderen Stellen aber beschränkt Spielhagen den Epiker noch mehr, er verlangt von ihm im allgemeinen, was ich nur vom Romandichter gefordert, daß er nämlich nur die Welt und die Zeit schildere, welche er selbst durchlebt. Damit im Zusammenhang steht die Meinung, deren Oberflächlichkeit ich bereits dargelegt, daß zwischen Roman und Epos kein anderer Unterschied sei, als zwischen Vers- und Prosaschreiben, daß der Roman das Epos abgelöst habe, daß der Vers für den heutigen Epiker eine drückende

Kette bilde. Alle diese Forderungen hätte Spielhagen vermieden, wenn er seine Abstraktionen ein wenig durch den Einblick in die Geschichte corrigirt. Es ist nämlich nur die eine Möglichkeit vorhanden, entweder sind ungefähr sämmtliche Epen der Weltliteratur verfehlt oder die Theorie des Epos ist nicht identisch mit der Theorie des Romans. Da ich nun Werke wie Firdusi's Schahnameh oder die Nibelungen, deren erster Vers lautet: „Uns ist in alten Mären Wunders viel geseit", oder auch Miltons Verlorenes Paradies nicht um eines Spielhagen'schen Satzes willen für dichterische Mißgeburten ansehen möchte, so halte ich an meiner eigenen Ansicht, welche sich mit der Theorie der Dichtkunst wie mit der Geschichte gleich gut verträgt, fest. Was Spielhagen dem Tragiker einräumt, daß er in die Geschichte zurückgehen dürfe, weil ihm der seelische, der ideelle Kern des Menschlichen die Hauptsache sei, das gilt mit ähnlicher Begründung auch vom Epiker, während Roman und Komödie, denen die Realität des Lebens den Vorwurf bietet, auf der entgegengesetzten Seite stehen. Ein Tragiker, der seinen Stoff dem heutigen Leben entnimmt, wird wol das Charakteristische der Zeit erfassen und wiedergeben, aber nur insofern, als es ein Ewiges, ein Menschheitliches ist, während der Komödiendichter, wenn er seinen Beruf versteht, weder das Zufällige noch das bloß Wirkliche, das Individuelle verschmäht. Wie sie verfahren auch der Epiker und Romandichter. Alle Schwierigkeiten, welche Spielhagen anführt, um die Unmöglichkeit eines Epos, welches die Gegenwart zum Vorwurf hat, zu erweisen, bedeuten gar nichts, denn sie gehen eben von der Annahme aus, daß ein Epos gleich dem Romane die ganze Realität wiederzugeben habe, das Portrait und nicht etwa das Gemälde der Zeit, die Wirklichkeit selbst statt des Ideals derselben. Wie ein Epiker die Zeit schildert, ersieht Spielhagen aus Goethe's Hermann und Dorothea, besonders wenn er dagegen hält, wie anders das Werk sich gestaltet hätte, wenn Goethe den Stoff in einem Romane ausgeführt.

Ein volles Wort der Zustimmung verdient die energische Art und Weise, mit welcher Spielhagen vom Epiker die „strikteste Observanz des Gesetzes der Objektivität" fordert, wie denn überhaupt seine männliche Begeisterung für die Reinheit und Würde der Kunst

immer wieder wohlthuend berührt. Um so mißlicher ist es freilich, daß der Theoretiker Spielhagen von dem Dichter nur zu oft im Punkte der Objektivität im Stiche gelassen wird. Die ganze Einseitigkeit seines Wesens aber tritt hervor in seinen Bemerkungen über den Humor und die Tendenz im Romane. So gewiß das Recht auf seiner Seite ist, wenn er gegen die Meinung kämpft, der Humor sei eine Weise des künstlerischen Schaffens und gleich dem Tragischen und Komischen eine Anschauungsart der künstlerischen Phantasie, so gewiß verkennt er die eigentliche Bedeutung des Humors, in bewußter oder unbewußter Konsequenz der eigenen Schaffensrichtung, welche im Pathos wurzelt. Für Spielhagen ist der Humor die Anschauung oder Darstellung des Närrischen in der Welt. Wenn er noch sagte, das Vermögen, allen Dingen der Welt ihr Närrisches abzulauschen, dann hätte er wenigstens das Gebiet so weit gefaßt, daß es nach Spielhagens eigenen Worten dem Gebiete der religiösen Anschauung gegenübergestellt werden könnte. Wie Spielhagen aber definirt, liegt das Halbe, Verzerrte, Beschränkte seiner Ansicht klar am Tage. Ist es denn nicht möglich, ein Bild des Närrischen zu geben, das jeder humoristischen Wirkung entbehrt? Oder wäre der Moralprediger, der das Närrische pathetisch als ein Teuflisches zeichnet, ein Humorist? Andererseits, ist es nicht möglich, das Vernünftige humoristisch aufzufassen? Die Definition Spielhagens setzt denn doch voraus, daß in der Welt Närrisches und Vernünftiges zu unterscheiden wäre. Was wäre also vernünftiger als die Idee Gottes, als eines Inbegriffs aller Vernunft? Und selbst diese Idee, ist sie nicht humoristisch aufzufassen? In diesen Fragen liegt alles. Für den Humor gibt es eben in der Welt weder ein Närrisches noch ein Vernünftiges, weder ein Gutes noch ein Böses, er ist, wie Spielhagen selbst richtig empfindet, ein Gegensatz zur Religion, zum Idealismus als Weltbetrachtung. Während der letztere alle Dinge darauf ansieht, ob sie gut, schön und echt sind, und seine Grundzüge deshalb die Ehrfurcht vor dem Vollkommenen, der Abscheu vor dem Niedrigen und Unreinen sind (ich spreche nur von dem wahren Idealismus, der in den Kern des Lebens dringt und weniger die Buhle als den Pharisäer unrein findet), gibt es für den Humor kein Hohes und Niedriges, kein Gutes und Böses, sondern nur ein

Wirkliches, das der Theilnahme werth ist. Der Idealismus sucht mit Vorliebe das Hohe, das Gewaltige, der Humor das Kleine, Unbedeutende und wenn er auch mit jenen den Glauben theilt, daß auch im Gemeinsten noch ein Kern des Göttlichen stecke, so freut er sich doch auch, selbst am Edelsten die Schwächen, die Spuren des Gewöhnlichen zu entdecken. Die Hauptsache ist, den Humoristen bringt nichts aus seinem Gleichgewicht, seiner ruhigen, freundlichen Stimmung; um darin aber bleiben zu können, sucht er gern das Lächerliche auf und behagt ihm das Komische. Ebensowenig wie der Idealismus ist der Humor auf die Kunst beschränkt, beides sind Grundstimmungen und Weltanschauungen, die alles Menschliche beseelen; in ihrer Natur aber liegt es, sobald sie mit der Kunst in Verbindung treten, daß der idealistische Künstler pathetisch, der humoristische leidenschaftslos stilisirt. Ebendeswegen habe ich den Humor, mit Bezug auf die Kunst, die auf die Spitze getriebene Objektivität genannt und ebendeswegen hat er für den Roman die höchste Bedeutung. Nur der humorerfüllte Romandichter vermag ein reines Weltbild zu geben, und wenn er es selbst wie Cervantes unter der Verhüllung der Narrheit gibt, dem pathetischen wird auch wider Willen stets von Neuem die Tendenz unter den Händen in sein Werk einschlüpfen. Um so schlimmer freilich für den humoristischen Dichter, wenn er, der Vertreter der reinsten innerlichen Objektivität, der Objektivität der Anschauung, die äußerliche, die Objektivität des Stiles (auch Spielhagen unterscheidet zwei Objektivitäten in ähnlichem Sinne) verletzt, wenn er sein Subjekt in den Vordergrund schiebt, statt des Objektes, der Welt, wenn der Künstler in ihm nicht mächtig genug ist, die Fülle der Gesichte rein zu gestalten.

Mit seiner schiefen Auffassung des Humors steht Spielhagens Ansicht über die Tendenz im Romane in engem Zusammenhang. Deutlich spricht er es aus, daß der Dichter freilich nicht im schlechten Sinne tendenziös sein d. h. seine privaten Meinungen leidenschaftlich erregt verfechten dürfe, wol aber im guten Sinne. „Er muß immer, weil er gar nicht anders kann, auf einem bestimmten Standpunkte stehen. Und wohl ihm und wohl seinen Lesern, je fester er auf diesem Standpunkte steht und freilich auch, je höher dieser Stand-

punkt ist." Wenn dieser sehr unbestimmte Satz vom bestimmten Standpunkt nichts anderes sagen soll, als daß des Dichters Phantasie von einer Höhe, welche den umfassendsten Weit- und Tiefblick in die Welt gewährt, herniederschauen soll, so ist nichts selbstverständlicher. Jenes „und freilich auch" jedoch macht mich stutzig. Die Höhe des Standpunktes kommt für Spielhagen erst in zweiter Linie in Betracht und auch das Wort „bestimmt" deutet darauf hin, daß Spielhagen die epische Objektivität mehr für den Stil, als für die Anschauung verlangt. Jeder Dichter ist nicht allein Dichter, sondern auch Mensch, und nicht nur als solcher wird er die Weltanschauung, die ihn beseelt, zum Ausdruck bringen, sondern auch als Lyriker, Dramatiker oder Epiker. Aber eine Weltanschauung, eine ideale, eine pessimistische, eine humoristische ist für den Dichter nur ein Licht, in welchem seine Phantasie die Dinge sieht, sie ist unmöglich ein bestimmter Standpunkt. Auf einem solchen befinde ich mich nur dann, wenn ich das Gefühl, das ich der Allgemeinheit entgegentrage, in ein Urtheil dem Einzelnen gegenüber verwandle, wenn ich aus meiner Weltanschauung heraus sage, diese Sache ist ihr zuwider, jene verträgt sich mit ihr, jene ist ihr gleichgültig, diese wirkt begeisternd. Mit einem Worte, jeder bestimmte Standpunkt macht parteiisch, und wäre es im besten Sinne. Jede Parteilichkeit aber führt zu einer Verletzung der reinen ästhetischen Wirkung, da sie den Genießenden bei Empfindungen packt, welche außerhalb des Aesthetischen liegen, und diese Verletzung ist um so empfindlicher, je weiter sich das Für und Wider differenzirt. Ich will hier nicht untersuchen, ob der lyrische und dramatische Dichter seine Menschlichkeit, seine Parteilichkeit in die Dichtung hinüberspielen darf, der Epiker soll es nicht. Er soll ein Weltbild schaffen, wie Gott die Welt geschaffen, die Welt wie sie ist, mit allen Meinungen und allen Kämpfen, in ihrer Größe wie in ihren Schwächen, und er soll nichts hinzuthun als seine Phantasie, die alle Dinge so klar wie möglich sieht und seine Gestaltungskraft, die sie gruppirt, gruppirt und nichts mehr. Das Mehr ist des Dramatikers Sache. Wie in der Welt selbst, so liegen freilich auch im epischen Gedichte Ideen verborgen, aber Ideen sind keine Tendenzen; welche Tendenzen hatte denn Homer, hatte Cervantes! Daß wir Tausenderlei in ihre Dichtungen hineinlegen können, der eine diese, der andere die gerade

entgegengesetzten, zeugt eben dafür, wie tendenzlos sie geschaffen. Nur an ihrer Gestaltungskraft erfreuen wir uns, wie wir uns an einer Landschaft Ruysdaels erfreuen, in welcher alle Einzelheiten durchaus der Natur entnommen sind und die doch einen bestimmten Eindruck hinterläßt, weil die Seele des Meisters aus ihr spricht. Tendenziös verfährt der Dichter, wenn er, was Spielhagen nicht bloß als zulässig, sondern als nothwendig erachtet, seine „subjektive Auffassung" der Geschehnisse, die er erzählt, zur Geltung bringt; wenn er den Geschehnissen andere Theilnahme beweist, als die rein dichterische des Gestaltens, wenn sein Werk noch anderes soll, als ein Spiegel sein, ein Abdruck dessen, was er sieht. Durch jedes Weitere wird die Wirkung geschädigt und nicht erhöht, und die Meinung der Dichterlinge, daß sie einen tieferen Eindruck auf ihre Zeitgenossen erzielen, wenn sie ihnen ihre subjektive Auffassung möglichst klar zu verstehen geben, wird auf jeder Seite der Literaturgeschichte widerlegt. Der objektive Romandichter sagt: horcht auf, ich will euch erzählen von dieser Zeit, von den Menschen, ihrem Thun und Treiben, das ich gesehen, der Tendenzdichter dagegen: ich will euch zeigen, wie ich eure Zeit gesehen, wie verderbt die Menschen sind, wohin ihr Treiben führt. Nur jener schafft, wie es der Epiker soll, göttlich objektiv, dieser ist und wäre es im besten Sinne des Wortes Didaktiker. Jenem folgen wir deshalb, wohin er uns führt, dieser muß jeden Augenblick gewärtig sein, daß wir des Schulmeisters müde werden und unsere eigenen Wege gehen. Daß aber jene göttliche Objektivität, welche allein das Höchste, Ewigwirkende schafft, kein unerreichbares Ziel bildet, dafür zeugt die Ilias; wo ist dort etwas zu spüren von Parteilichkeit, subjektiver Auffassung, Absichtlichkeit, um es kurz zu sagen, wo ist da Homer, der Mensch? Nur der Dichter ist zu erkennen, nicht der Mensch. Und wenn ich ein neueres Werk nennen soll, so weise ich hin auf den David Copperfield, das Dickens'sche Hauptwerk, das wol der Größe, aber nicht der poetischen Echtheit entbehrt. Unecht aber, vergoldet und nicht Gold, ist alle didaktische Epik.

* * *

Ich habe damit das Wort gesagt, das den Spielhagen'schen Roman, das die Masse aller unserer Romane charakterisirt, sie bilden nicht mehr Erzählungen, sondern Gemengsel von Epik und Didaktik in allen möglichen Mischungsverhältnissen. Ein wenig Fabel und viel Moral und der Unterschied zwischen den Talenten und ihren Nachtretern ist nur der, daß jene die Moral künstlicher verstecken oder einkleiden, als diese. Fast alle anderen Fehler entsprießen aus dieser Verirrung, wie Blätter aus einem Stamm. Allerdings soll der Dichter ein Lehrer der Menschheit sein, aber das heißt nichts anderes, als daß die Menschheit Seelennahrung in seinen Werken finden soll, das heißt aber in keinem Falle lehrhaft sein. Auch die Natur soll uns Lehrer sein, weil wir an ihrer Größe uns erheben, in ihrer Schönheit uns verklären, weil in ihr Alles liegt, was unser Geist zur Anregung bedarf. Und nur in diesem Sinne hat das Wort auch für den Dichter Gültigkeit. Wir werden aus jeder seiner Dichtungen Ideen entnehmen können, aus jeder wird uns eine besondere Grundstimmung entgegenwehen, aber bei alledem verfährt nicht der Dichter didaktisch, sondern wir. Es ist leicht möglich, daß ein verbohrter Pädagoge in der Ilias eine Ausführung des Gedankens sieht, Einigkeit macht stark oder Zwietracht ist die Mutter der Niederlage, und gewiß, dieser Gedanke läßt sich auch herauslesen. Aber ebenso gut läßt er sich finden in einem Walde, der dem Sturme widersteht, während die Stämme vereinzelt zusammenbrechen würden. Wer aber wird deshalb sagen, daß der Wald nur blüht, daß die Ilias gedichtet ist, um jenen Gedanken zu verkörpern. Wol aber ist es lehrhaft, wenn Spielhagen einen Roman „In Reih und Glied" betitelt und einen Helden, eine Handlung construirt, welche in allen Gliedern, allen Phasen den Gedanken zum Ausdruck bringen, daß der heutige Mensch in Reih und Glied kämpfen muß, falls er das Wohl des Allgemeinen fördern will, daß er zu Grunde gehen muß, wenn er sich allein stellt. Eine solche Lehrhaftigkeit reizt sofort zum Widerspruch, sie zwingt den Dichter, alle Aufmerksamkeit darauf zu wenden, daß seine Erzählung gehörig jenen Gedanken erweist und sie zwingt den Leser nachzusinnen, ob der Beweis geführt ist. Dieser Widerspruch aber, dieser Zwang ist mit dem wahren ästhetischen Genusse unvereinbar, denn der Leser soll sich der Dichtung gegen-

über fühlen wie der Natur, er muß Gedanken hineinlegen können, aber sie müssen ihm nicht aufgedrängt werden. Irgendwo in seinen Schriften gesteht Spielhagen, daß ihm den Titel „In Reih und Glied" Berthold Auerbach eingeblasen hat, und es ist bezeichnend für ihn, daß er in Auerbach ein Ideal des Epikers, einen echten Homeriden erblickt. Und gerade Auerbach ist ein Didaktiker vom Scheitel bis zur Sohle, es steckt immer auch in seinen besten Schöpfungen der Kalenderschreiber in ihm, der seine Leser als Kinder betrachtet, denen er kein Wort sagen kann, ohne mit dem Finger darauf hinzuweisen, daß in dem Worte noch mehr steckt, als es eigentlich besagt. Ein trefflicher, lebhafter Schriftsteller, gewiß, ein Mann, der eine reiche Saat von Gedanken und Gleichnissen ausgestreut hat, ein Mann, der die Menschen wie die Natur gleich liebte und kannte, aber nicht selbst eine Natur, die zwecklos, morallos schafft, und deshalb kein großer Dichter. Nicht einmal ein großer Erzähler, denn nur ein Dichter kann das sein, wol aber ein packender Plauderer, der mit dem Leser ein ständiges Gespräch führt, ein Gespräch, das naturgemäß vom Hundertsten ins Tausendste schweifen und alles aufnehmen darf, was gerade die Seele des Sprechenden berührt. Und weil er eben ein Plauderer ist, kommt es ihm nicht darauf an, eine Erzählung durch die Weitschweifigkeiten von Collo- boratorseelen in lauter Stücke zu zerreißen oder sie gemüthlich zu unterbrechen durch eine Anweisung, wie einer dem anderen Feuer zur Cigarre bieten soll. Und weil er lehrhaft ist in jedem Zuge, so sind seine Individuen fast immer Typen, aus deren Geschick er irgend eine treffliche Moral erweisen will, von der Lorle bis zum Landolin.

Es hätte daher Spielhagen stutzig machen sollen, daß der Di- daktiker Auerbach einen so unbedingt lehrhaften Satz, wie ihn der Titel „In Reih und Glied" enthält, seinem Romane entnehmen konnte, nicht als einen Gedanken, der auch darin enthalten, sondern auf den das Werk hinausläuft, aber Spielhagen erblickte vielleicht gerade darin die Stärke seiner Schöpfung, daß sie in einer so klaren, seiner „subjektiven Auffassung" der Zeit so scharf entsprechenden Moral wie ein Exempel ohne Rest aufgehe. Ich will im Einzelnen andeuten, wie weit jene Didaxis geht, wie sie in allen größeren

Schöpfungen Spielhagens zu Tage tritt. Daß er mir den Beweis so leicht wie eben möglich macht, daß er die Didaxis so ganz und gar nicht verbirgt, ist um so schlimmer für ihn, weil auf diese Weise die Mängel seiner Schaffensmethode um so deutlicher in's Auge springen. Es überkommt mich diesen Mängeln gegenüber eine wehmüthige Empfindung. Wie kurze Zeit ist es her, daß ich in Spielhagen das Ideal erblickte nicht nur eines edlen bedeutenden Schriftstellers, das ist er mir auch noch heute, sondern auch eines großen modernen Dichters. So lange ich nicht anders als mit jugendlicher Begeisterung zu ihm aufschaute, schien er mir die Sehnsucht zu erfüllen nach einem Dichter, der nicht abseits steht vom Wege der Zeit und voll Abneigung gegen sein Geschlecht sich in Probleme vertieft, welche uns fremd anmuthen wie ein indisches Götterbild, sondern der als ein Führer vorangeht. Damals bedachte ich noch nicht, daß ein Dichter nur dann ein Führer der Menschheit ist, wenn er die ihm verliehene Waffe, die dichterische Begabung, rein und blank erhält, wenn er sie nicht mit Spitzen versieht, die fremden Rüstkammern entnommen sind, wenn er nur als Dichter, nicht als Moralist, nicht als Pamphletist wirkt und schafft. Nur durch die Dichtkunst, die reine, unverfälschte kann er siegen, jede Zuthat macht ihn kleiner, vermindert seine Wirkung, jede Zuthat macht sein Werk zu einem Lämpchen, das ein Zimmer erhellt, während es ein Stern sein sollte, der durch die Zeiten leuchtet. Je mehr ich mich in die Meister der Kunst vertiefte, je mehr sich meine Anschauungen klärten, desto unbehaglicher wurde mir, wenn ich einen Roman Spielhagens las, desto mehr reizte er mich zum Widerspruch, desto tiefer fühlte ich, daß Spielhagen mir noch als etwas Anderes entgegentrat, denn als Dichter. Er schilderte mir nicht die Zeit wie ein großer Historiker die Vergangenheit, indem er die Thatsachen, die volle Wirklichkeit reden läßt, sondern wie ein mittelmäßiger Historiker, der seine vorgefaßten Meinungen aus den Thatsachen heraus zu construiren sucht und bei Gelegenheit die Thatsachen, die ihm nicht passen, übersieht. Er erzählte mir nicht ein Menschenleben, einfach wie er es gesehen, sondern um an diesem Menschenleben einen bestimmten Gedanken zu erweisen, statt das Leben einfach zu gestalten, wollte er es mich verstehen lernen und je kräftiger meine eigenen Ansichten wurden,

desto verstimmter wurde ich über den, der mir die seinen aufzudrängen suchte. Später las ich die Romane Spielhagens in einem Familienkreise vor und fand meine Erfahrung bestätigt, daß das Falsche auch dem unkritischen Leser offenkundig wird, sobald er nicht das bloß Stoffliche aus der Dichtung herausklauben kann, sondern genöthigt ist, das Ganze in sich aufzunehmen.

Ich habe gesagt, daß Spielhagen die Didaxis gar nicht zu verbergen sucht, sondern seine Morallehren, natürlich nicht selbst, sondern durch den Mund seiner Personen offen vorträgt. Einzelne Beispiele mögen das belegen. Die Tendenz des Romans „In Reih und Glied" wird von dem braven Walter in liebenswürdiger Weise wie folgt zum Ausdruck gebracht: „Wenn nicht alle Zeichen trügen, so ist die Zeit des Heroenthums vorüber — vorüber die Zeit, wo die Helden auf ihren Streitwagen das Blachfeld durchdonnerten und die kopf- und herzlose Heerde schreiend, thatenlos hinterdrein zog. Wohl mag es der groß angelegten Natur schwer werden, sich zu beugen unter das allgemeine Gesetz, schwer, von dem Irrthume zurückzukommen, daß sie allein schon ein Ganzes sei. Und doch ist es ein Irrthum. Das Feldgeschrei heißt jetzt nicht mehr: Einer für Alle, sondern: Alle für Alle. Das ist der große demokratische Gedanke, der freilich schon mit der Menschheit geboren wurde, aber doch erst mit dem Christenthum die rechte Weihe empfing, der dann scheinbar wieder verloren ging, bis er in unseren Tagen aus der Asche des Mittelalters, wie ein Phönix verjüngt, sich erhoben hat, um nun nie und nie wieder verloren zu gehen ..... Keiner soll jetzt mehr tragen, als er tragen kann; kein Heiland unter der Kreuzeslast zusammenbrechen, kein Dezius Mus den Speer weit hinein in die Feinde schleudern, und so, indem er seinem kühnen Ziele nachjagt, den Heldentod finden. Nein, nein, Leo, und abermals nein! Wir wissen jetzt, daß alle Länder gute Menschen tragen und diese guten Menschen bilden eine einzige große Armee; der Einzelne ist nichts weiter, als ein Soldat in Reih und Glied. Rechts und links Fühlung zu behalten und im Takt zu marschiren, und wenn zur Attaque commandirt (! es steht also doch der und jener außer Glied, der Commandirende nämlich) wird, aus voller Brust Hurrah zu schreien und sich mit voller Gewalt auf den Feind zu werfen — das ist seine

Ehre, denn darin liegt seine Kraft. Als Einzelner ist er nichts — als Glied des Ganzen unwiderstehlich; den Einzelnen streckt eine Kugel in den Staub, aber die Reihe schließt sich über ihm, und die Colonne ist, wie sie war. Sieh, Leo, das ist die Macht der Disciplin, der Keiner, er sei wer er sei, sich zu entziehen das Recht hat; denn, sei er noch so stark, — in Reih und Glied ist er stärker, und sei er noch so schwach, — in Reih und Glied füllt er doch noch seine Stelle aus."

Es wird mir Jemand einwerfen, in diesen Worten gebe der Dichter durchaus keine Moral, sondern nur die Anschauung einer seiner Personen, da er sie ja auf der folgenden Seite bereits durch die Worte einer anderen Person widerlegen lasse. Als ob es darauf ankäme! Die Hauptsache ist, daß Spielhagen, wie er auch durch den Titel andeutet, nicht etwa bloß den Kampf von Gegensätzen schildert, sondern durch seine Charakteristik, durch die Entwicklung der Handlung und durch den Ausgang, den er ihr gibt, sich ganz auf die eine Seite stellt, daß er eine Ansicht, die er als Mensch so oft vertreten mag, wie er will, auch als Dichter zu der seinigen macht und von ihrer Richtigkeit den Leser zu überzeugen sucht. Wer den Roman zum ersten Male liest, wird sich an den Einzelheiten der Erzählung freuen, da er die Ueberrumpelung, die bezweckt wird, erst gegen Ende merkt, wenn er bereits gefangen ist, wer aber zum zweiten Male sich daran macht, erkennt, daß jede Einzelheit berechnet ist, die Entwicklung dahin zu führen, wohin der Moralist Spielhagen will. Und wenn ich nun aus der Geschichte und aus der Erfahrung heraus die Ansicht gewonnen habe, daß sowol die Bedeutung der Masse wie die des Genies zu allen Zeiten dieselbe war wie heute, daß das Genie auch heute noch das Beste der Allgemeinheit nur zu oft im Kampfe mit der Allgemeinheit erreicht, nun, dann werden mich all die schönen Einzelheiten nicht mehr erfreuen, sondern verdrießen, geradeso wie die kunstvollsten Ausführungen einer mathematischen Aufgabe, sobald ich gefunden, daß das Resultat ein falsches ist. Die echte Dichtung erquickt, je öfter man sich in sie vertieft, um so reiner, die didaktische aber bedarf eines oberflächlichen Lesers, wenn ihre ästhetische Wirkung nicht abgeschwächt werden soll.

Die Aufgabe, die in Reih und Glied Walter Gutmann zu er-

füllen hat, fällt in Hammer und Amboß dem in einen Zuchthausdirektor verkleideten Engel Herrn von Zehren, dieser Verkörperung des absolut Edlen, zu. Die Moral dieses Romanes formulirt der Herrliche in einer endlosen Rede über das Recht, in der sich der Didaktiker Spielhagen wieder einmal voll ausgibt, dahin: „Ueberall die bange Wahl, ob wir Hammer sein wollen oder Amboß. Was man uns lehrt, was wir erfahren, was wir um uns her sehen, — Alles scheint zu beweisen, daß es kein Drittes gibt. Und doch ist eine tiefere Verkennung des wahren Verhältnisses nicht denkbar und doch gibt es nicht nur ein Drittes, sondern es gibt dieses Dritte einzig und allein, oder vielmehr dieses scheinbar Dritte ist das wirklich Einzige, das Urverhältniß sowohl in der Natur als im Menschendasein, das ja auch nur ein Stück Natur ist. Nicht Hammer oder Amboß — Hammer und Amboß muß es heißen, denn jedwedes Ding und jeder Mensch in jedem Augenblicke ist Beides zu gleicher Zeit. Mit derselben Kraft, mit welcher der Hammer den Amboß schlägt, schlägt der Amboß wieder den Hammer . . . . Welcher natürliche Mensch möchte nicht lieber Hammer als Amboß sein, so lange er glaubt, die freie Wahl zwischen beiden zu haben? Aber welcher vernünftige Mensch wird nicht gern darauf verzichten, nur Hammer und Amboß sein zu wollen, nachdem er erkannt hat, daß ihm das Amboß-Sein nicht erspart wird, nicht erspart werden kann, daß jeder Streich, den er gibt, auch seine Backe trifft, daß wie der Herr den Sclaven, so der Sclave den Herren corrumpirt, und daß in politischen Dingen der Vormund zugleich mit dem Bevormundeten verdummt". Gewiß, eine liebenswerthe Meinung, eine Meinung, die auszudrücken auch in einem Romane gewiß der Platz ist, aber wer, um sie zu erweisen, einen Roman schreibt, der in seinem Titel von vornherein ausposaunt, was der Verfasser beabsichtigt, der geht nicht dichterisch, der geht didaktisch vor. In einem Romane heißt nicht durch einen Roman. Die Rede des Direktors Zehren erweist aber auch noch in andrer Hinsicht, wie sehr der Dichter in Spielhagen durch den Lehrer behindert wird. Dieselbe enthält nämlich neben vielen andren Bemerkungen über die Weltordnung auch eine scharfe Philippika gegen die heutige Einrichtung, gegen das Wesen der und das Leben in den Zucht- und Arbeitshäusern. Wäre Spiel-

hagen ein echter Dichter, so hätte er uns die achtseitige Abhandlung erspart und uns in die Zuchthäuser selbst eintreten lassen, er hätte unsre Phantasie mit einem Bild erfüllt, aus dem unser Verstand ganz von selbst die Gedanken entnommen hätte, die wir jetzt vom Dichter direkt geliefert erhalten. Wie Spielhagen verfährt der Rhetoriker, der Prediger, wie blaß ist aber auch die Wirkung, die jene nackten Sätze erzielen und wie mächtig würde sie sein, wenn wir statt ihrer lebendig das Elend eines Zuchthauses mitempfinden könnten. Aber Spielhagen verfährt sich noch weit schlimmer. Er hebt die geringe Wirkung seiner Predigt nicht durch ein Bild von gleichem Kolorit, sondern er hebt sie vollständig auf, indem das Bild, das er uns zeigt, das Entgegengesetzte sagt. Es kommt nämlich in der That ein Zuchthaus in dem Romane zum Vorschein, das Zuchthaus, in welchem der Herr Direktor seine Rede zum Besten gibt, aber dieses Zuchthaus ist geradezu ein Gegensatz zu dem, was uns der Direktor von solchen Häusern im allgemeinen erzählt, es ist eine Stätte der Humanität, das Leben in ihm ist fast ein paradiesisches Idyll. Wem soll der arme Leser nun glauben, dem Prediger oder dem Dichter?

Das Vehikel, das Spielhagen vor allem gern benutzt, um die Moral seiner Romane an den Mann zu bringen, ist die Leichenpredigt. Er hat eine wahre Angst, die Tendenz seiner Romane, die gute Lehre könne mißverstanden werden und so gibt er sie nicht nur implicite im Titel, sondern explicite auch als Schluß. Aus den Titeln allein ließe sich die didaktische Grundrichtung des Spielhagen'schen Schaffens erweisen, sie deuten in ihrer Mehrzahl klar darauf hin, daß Spielhagen weniger ein Bild der Wirklichkeit, ein möglichst umfassendes Bild zu geben sucht, als vielmehr die Fabel zu einer Moral; Menschen und Dinge haben ihm nicht als solche Werth, nicht in sich selbst Bedeutung, sondern nur als Ziffern einer Aufgabe, als Zeugnisse für die Erhabenheit seines „bestimmten Standpunktes“. Heliodor, der Verfasser des ersten wahren Romans, als eines Erzeugnisses der Phantasie, betitelte sein Werk „Aethiopische Geschichten“, Mendoza seine Schelmengeschichte, die Wurzel des modernen Romans, „Lazarillo de Tormes“, Cervantes den Roman aller Romane „Leben und Thaten des sinnreichen Junkers Don

Quijote aus der Mancha", Fielding nannte sein Hauptwerk „Tom Jones oder die Geschichte eines Findlings", Dickens das Buch seines Lebens „David Copperfields des Jünglings Leben und Abenteuer", Grimmelshaufen das seine „Abenteuerlicher Simplizius Simplizissimus" und Goethe wußte gleichfalls keinen besseren Titel als die einfache Namensangabe seines Helden „Wilhelm Meister". In all diesen Titeln spiegelt sich das Bestreben der Dichter ab, das umfassende Lebensbild eines Menschen zu geben, und in diesem Lebensbilde ganz von selbst das Bild der Zeit, nichts mehr und nichts weniger. Und weil sie nur erzählen wollen, nicht lehren, gerade deshalb sind sie so lehrreich wie das Leben selbst. Wie aber nennt Spielhagen seine Romane? „Problematische Naturen", um den Leser sofort mit einem kräftigen Stoß auf den „bestimmten Standpunkt" des Verfassers hinzutreiben, von dem aus die Zeit als eine Brutzeit problematischer Naturen erscheint, oder „In Reih' und Glied" oder „Hammer und Amboß" oder „Allzeit voran", lauter Titel, die ebenso gut eine Broschüre zieren könnten wie einen Roman. Selbst solche einfache Bezeichnungen wie „Sturmfluth" oder „Die von Hohenstein", hinter denen nichts zu suchen wäre, rührten sie von einem andren her, sind für Denjenigen, der Spielhagen kennt, deutliche Hinweise auf irgend eine Tendenz. Noch klarer jedoch sprechen die Leichenpredigten, diese Spezialität der Spielhagen'schen Muse, für die Lehrhaftigkeit, klarer trotz oder gerade wegen ihres Schwulstes. Mit solchen Leichenpredigten schließen u. a. die „Problematischen Naturen" in ihrem zweiten Theile, „In Reih' und Glied" und „Sturmfluth"; nur die des erst- und letztgenannten Werkes will ich anführen, sie sollen mir noch späterhin als Beweise dienen, für die Phrasenschwelgerei des Autors nämlich.

Zum Ende der Problematischen Naturen heißt es „Und Einer aus dem Volke, ein langer schwarzbärtiger Mann, erhebt seine Stimme und spricht:

„Für wen beten wir, liebe Brüder?

Für die Todten?

Sie bedürfen der frommen Wünsche nicht in ihrer kühlen Grabesruhe, in ihrem ewigen Schlaf.

Aber wir die Lebenden!

Uns ist nicht das schlechtere, doch das schwerere Loos gefallen Wir sollen wirken und schaffen in dem heißen Staub der Alltäglichkeit, rastlos, ruhelos, denn nimmer schläft die Tyrannei. Wir sollen arbeiten und schaffen, daß die Nacht nicht wieder hereinbreche, in welcher es dem Braven unheimlich und dem Schlechten heimlich war; die Nacht, durch deren dunkle Schatten so viele romantische Larven und phantastische Gespenster huschten, die Nacht, die so arm war an gesunden Menschen und so reich an problematischen Naturen, die lange schmachvolle Nacht, aus welcher nur der Donnersturm der Revolution durch blutige Morgenröthe hinüberführt zur Freiheit und zum Licht".

Ich frage nur das Eine: Ist das der Abschluß einer Dichtung oder eines Pamphlets?

Ganz ähnlich schließt die „Sturmfluth". Onkel Ernst tritt an das Grab, wohlgemerkt, seiner Tochter und ideell genommen auch seines Sohnes, und trieft dann über von folgenden schöngerundeten Sätzen:

„Dies hier — es mußte sein, es mußte sein!

Es mußte sein, weil wir so arg, so ganz vergessen hatten der Liebe; weil wir dahingelebt lange, liebeleere Jahre in öder Selbstsucht, übertäubend den sehnenden Schrei unsrer Herzen mit der tönenden Schelle unsrer Afterweisheit, rastlos kämpfend den schnöden Kampf um Mein und Dein, den wilden wüsten Kampf, keinen Pardon gebend u. s. w. Aber wir werden uns wiederlieben, deß sei du beschworen, hehres Gestirn des Himmels und du heiliges Meer u. s. w." Ich frage wiederum: Wer vermag diesen Schluß zu lesen und zu glauben, daß damit ein Werk ende, welches nichts anderes biete, als eine getreue, dichterische Wiedergabe einer Zeitepoche, wer fühlt nicht, daß eine solche direkte Nutzanwendung nur einem Werke entsprießen kann, welches eine bestimmte politische Moral aufzeigen will, oder der Schluß wäre nicht organisch entsprossen, sondern bloß aufgeleimt. Letzteres könnte angenommen werden, wenn dieser Schluß einen vereinzelten Fall bildete, aber wenn jeder Roman eines Schriftstellers, wie ich es Spielhagen gegenüber erwiesen habe, in einer derartigen Nutzanwendung wurzelt oder gipfelt, so wird es nur Einer, der blind sein will, bezweifeln, daß die Didaxis eine

Lebensader des Schriftstellers bildet. Spielhagen sieht das Leben nicht, wie es ist, sondern er sucht aus demselben heraus, was sein könnte und sein sollte, die Wirklichkeit gibt ihm Anregungen, nicht mehr, er vertieft sich nicht in die Wirklichkeit, sondern operirt mit ihr, er schafft nicht, sondern construirt. Es ist das rechte Zeichen der Lehrhaftigkeit, daß sie dem Leser oder Hörer möglichst wenig zum eigenen Sinnen überläßt und ihm alle Resultate wie auf einer Schüssel gar und reif präsentirt. Der Schriftsteller Spielhagen zeigt auch in diesem Punkte, wie wenig er Dichter ist. Es ist gewiß eine Thätigkeit reiner, dichterischer Phantasie, die Sturmfluth der Ostsee und die Sturmfluth des Krachs in Verbindung zu bringen, sie verknüpft zu einem Ganzen zu schauen, aber der echte Dichter wird diese Verbindung einfach als ein Geschehenes darstellen, darstellen, wie sie in der Wirklichkeit vorhanden war und den Leser den Zusammenhang errathen lassen. Er wird dem Leser nicht vor den Kopf sagen: so hab' ich die Sache angeschaut und so sollst du sie auch ansehen, sondern allein seine Darstellung muß genügen, in dem Leser denselben Phantasieprozeß hervorzurufen, dieselbe Anschauung, die den Dichter beseelte. Dem Didaktiker Spielhagen aber ist der Leser nicht ein Empfänger, den es bloß anzuregen gilt, anzuregen zum geistigen Mitschaffen, sondern ein Schüler, dem er nichts zutraut, dem alles so deutlich zu machen ist wie eben möglich. Gleich zu Anfang der „Sturmfluth“ entwickelt er daher in den Gegenreden Reinhold Schmidt's und des Präsidenten den Gedanken, auf dem sein Roman beruht, daß zwei Sturmfluthen dem neuen Reiche drohen, und er schildert dann diese Sturmfluthen genau so wie sie im Verlaufe des Romans zur Erscheinung kommen. Das Bild also, welches aus der Lektüre des Ganzen hervorsteigen soll, bekommt der Leser zunächst in einer Skizze in die Hand gedrückt, es genügt Spielhagen nicht, einen Bau aufzuführen, er klebt zum besseren Verständniß den Grundriß an die Mauer. Wie auf diese Weise die Wirkung einer Kunstschöpfung gemindert wird, will ich an einem Beispiel klar legen. Welche Ideen, Gedanken, Anschauungen hat man nicht schon aus dem Don Quijote herausgelesen, welche Allegorien, wie viel Symbolisches in ihm vermuthet. Das Größte und Kleinste, das Höchste und Niedrigste, das Tiefste wie das Erhabenste hat man

hineingelegt, jeder nach seinem Geiste, nach seiner Kraft. Den Sieg der Neuzeit über das Mittelalter, den Kampf des Modernen mit dem Scholastischen, des Bürgerthums mit dem Ritterthum, des Idealen mit dem Realen, des Glaubens mit dem Zweifel, Axiome wie „die ganze Welt ist ein Narrenhaus" oder „der Narr allein sieht recht". Alles das hat der und jener in dem Buche gefunden und ein andrer hat nichts gefunden, sondern nur gelacht. Aber steht von alledem ein einziges Wort in dem Buche? Hat Cervantes eine andere Absicht verrathen, als den wirren Phantasiegebilden des Ritterromans einen Roman des wirklichen Lebens entgegenzustellen und hat er etwas anderes gethan, als dieses wirkliche Leben so reich wie möglich wiedergegeben? Aber gerade weil er wie die Natur schaffte, hat er auch die Wirkung der Natur erreicht, jedem bietet er etwas, dem einen die höchste Gedankenanregung, dem andern ein frohes Behagen. Das ist der Segen reiner Dichtung. Dagegen halte man den Eindruck, den ein Werk Spielhagens hervorbringt. Wer liest aus ihm mehr heraus, als er selbst hineingelegt hat, als er selbst seinen Anweisungen nach gelesen haben will? Wen gelüstet es, der klaren Bestimmtheit seiner Figuren, seiner vorgetragenen Anschauungen gegenüber verborgene Tiefen zu entdecken, und wer könnte es auch! Spielhagens Wirkung ist freilich eine sehr bestimmte, aber auch ebenso einseitige, beschränkte, oberflächliche. Das ist der Fluch der Lehrhaftigkeit.

* * *

Das Didaktische ist übrigens eine Zugabe, welche an und für sich das Aesthetische nicht tödtet, noch den Genuß erstickt, auch im Epos nicht. In seiner höchsten Form, einer allgemeinen ethischen Gesinnung, welche das Ganze einer epischen Schöpfung durchweht, ohne im einzelnen sich aufzudrängen, hat es selten ein Dichter ganz vermieden. Als Didaktiker in diesem Sinne tritt am deutlichsten Dante hervor; seine Hölle ist ohne Zweifel eine Strafpredigt gegen die Zeit des Dichters, aber sein Genie ist so gewaltig, seine Phantasie schmilzt alle Gedanken und Anschauungen so sehr in Bilder glühenden Colorits zusammen, daß ein Ganzes entsteht, welches wirkt, unabhängig von der Absicht des Dichters und manchmal gegen die-

selbe. Der Dichter in Dante hat den Didaktiker besiegt. Dort aber, wo es nicht geschehen, vermindert sich die Wirkung des Gedichtes proportional mit der Vorherrschaft des Lehrhaften. Eine Stufe tiefer steht die Didaxis, wie sie bei Goethe im Alter öfter und öfter durchbrach, tiefer, weil sie bestimmter hervortritt. Und wiederum in ganz offenbarem Verhältniß zur Wirkung seiner Dichtungen. Der Didaktiker Goethe wäre längst ein erloschener Stern, wenn er nicht vom Dichter sein Licht erhielte; was wäre uns der zweite Theil des Wilhelm Meister, wenn er nicht die Fortsetzung des ersten bildete, was der zweite Theil des Faust, wenn er nicht den ersten einigermaßen ergänzte! Diesem auch Didaktischen gilt meine kritische Würdigung nicht, es bietet nichts als ein literarhistorisches Zeugniß, daß selbst das Genie nicht in jeder seiner Schöpfungen auf gleicher Höhe steht, nicht immer im reinen Aether schwebt, was ich bekämpfe, ist das stets Didaktische. Dieses Letztere entsteht, wenn ein Individuum, um seinen Anschauungen über irgend welche Fragen oder Angelegenheiten der Gegenwart oder Vergangenheit Ausdruck zu geben, sich der ästhetischen Form der Erzählung bedient und diese Form für seine Zwecke zurecht schneidet. Ich sage absichtlich nicht der Poesie, sondern der Erzählung, weil ich die Frage offen halten will, ob nicht die Lyrik das Didaktische verträgt. Solche epischen Didaktiker waren Pestalozzi und Rousseau, als dieser den Emile, jener Lienhart und Gertrud schuf; sie nahmen nicht wie der echte Dichter die Welt in ihre Phantasie, in ihre Stimmung auf, um sie aus beiden heraus neu zu erzeugen, sondern sie benutzten die Phantasie nur als Magd im Dienste des Verstandes, durch dessen Brille sie die Welt erblickten. Hier trennt sich der Schriftsteller vom Dichter und ein Schriftsteller ist auch Spielhagen. Nur daß er nicht wie jene großen Erzieher ein praktisches Ideal erstrebt, eine große Einseitigkeit, aber auch Einheit bildet, sondern daß er zwischen dem Dichterischen und Schriftstellerischen hin- und herschwankt und keines von beidem ihn ganz erfüllt.

Aus seinen eigenen Worten habe ich nachgewiesen, wie das Lehrhafte die Hauptader seines Schaffens bildet, es liegt mir weiterhin ob, anzudeuten, wie die Didaxis an den einzelnen Seiten dieses Schaffens hervorleuchtet, welchen Einfluß, welche Folgen sie hat.

Eigenschaft wie Folge des Didaktischen ist zunächst die Tendenz im engeren Sinne des Wortes. Im wesentlichen ist alle Didaxis zugleich Tendenz, denn der Didaktiker betrachtet die Dinge nur, um an ihnen etwas zu zeigen, die Menschen nur, um sie zu modeln, nur zu diesem Zwecke sind sie ihm betrachtenswerth. Tendenz im engeren Sinne ist aber mehr als bloßes Zweckerstreben und weniger als die Absicht, zu bilden; sie ist nach gewisser Seite hin die Vorstufe des Lehrhaften, indem sie an Menschen und Dingen das Trennende sucht, beide in Gruppen sondert und je nach Stimmung, Weltanschauung, Charakter des Betrachtenden parteilich die eine Gruppe bevorzugt, die andere von sich weist. Durch diese Wesensform tritt die Tendenz in einen vollen Gegensatz zum Dichterischen wie zum Aesthetischen überhaupt. Wenn allerdings das Aesthetische mit dem Schönen einfach gleich wäre, so beruhte auch die Kunst auf Tendenz, sie hätte das Schöne von dem Häßlichen zu sondern, aber die Geschichte der Kunst bezeugt, daß sie auf die Darstellung des Schönen nicht beschränkt ist. Wie die Philosophie auf ihrer höchsten Stufe den Nachweis zu führen hat, daß es ein Wahres und ein Unwahres gar nicht gibt, sondern daß alles ist, und eben als Seiendes des Erkennens werth erscheint, wie die Ethik den Beweis zu erbringen hat, daß es ein Gutes und Böses gar nicht gibt, sondern nur ein Zweckerfüllendes, ein dem großen Weltplan Dienendes, so hat auch die Kunst dafür Zeugniß abzulegen, daß ein Schönes und ein Häßliches als Formen des Seienden gar nicht vorhanden sind, sondern nur ein Reizendes, der genießenden Betrachtung Werthes. Dem nüchternen Auge erscheint eine Scene wie sie Dante's Hölle enthält „Ugolino zerbeißt das Hinterhaupt seines Feindes" einfach häßlich, unter den Händen des Dichters jedoch gewinnt sie eine Form, die den Betrachter zu dem Ausruf zwingt „Das Bild ist schauerlich schön". Diese Worte schauerlich schön besagen alles, sie drücken das Eingeständniß aus, daß das Häßliche verschwunden ist und an seine Stelle das Packende, Bedeutsame, Anregende getreten ist. Was aber von der Kunst im allgemeinen gilt, das gilt in noch höherem Grade von der Poesie. Diese tritt, indem sie sich der Sprache als Ausdrucksform bedient, aus den Bahnen des blos Aesthetischen heraus, sie umspannt auch

das Ethische und das Theoretische und wenn vom philosophischen Ethiker das Wort gilt „wer alles versteht, verzeiht alles“, so muß es vom Dichter heißen „ihn reizt alles, er fühlt alles mit und deshalb liebt er nicht und haßt er nicht, sondern er gebiert alles in sich wieder“. Ein schärferer Gegensatz, als dieser, zur Tendenz ist nicht denkbar.

Daß Spielhagen in seinen Romanen eine tendenziöse Richtung verfolgt, wird allgemein anerkannt; gleichwol tritt sie nicht ganz so offen zu Tage, wie in den Erzeugnissen des jungen Deutschlands. Spielhagen gibt sich Mühe, seine Tendenz dadurch zu verdecken, daß er die Bestrebungen, welche ihm die rechten zu sein dünken, nicht immer, nicht allein durch edle Charaktere vertreten läßt und daß er sie durch die Mittelgruppen, denen das Wort Partei ein leerer Schall ist, in den Vordergrund der Handlung bringt. Aber dieses Bemühen ist eben ein Bemühen und nicht das reine objektive Schaffen eines freien über den Dingen schwebenden Geistes und deshalb ist die Decke, welche Spielhagen benutzt, weder lang noch breit genug, die Tendenz guckt aller Enden hervor. Diese Thatsache läßt sich am besten klarlegen, wenn die Frage nach der Tendenz in eine Frage nach der Objektivität Spielhagens umgekehrt wird. Ist die Tendenz mit dem Dichterischen überhaupt kaum vereinbar, so ist sie es im besonderen nicht mit der epischen Poesie, die in der Objektivität wurzelt. Ein Mangel an epischer Objektivität wird daher stets aus einem Ueberschuß an Tendenz sich erklären lassen. Spielhagen scheint einen besonderen Werth darauf zu legen, daß er die äußere Objektivität, die des Stiles, immer in vollem Maße gewahrt habe, vielleicht weil er hofft, der Untersuchung nach der inneren dadurch entgehen zu können. Und wohl, es ist anzuerkennen, daß wenige unter den lebenden Erzählern so wie er darnach streben, die Handlung nicht durch ein Hineintreten des Erzählers, nicht durch unmittelbare Reflexionen des Verfassers zu stören, aber da er die innere Objektivität zu schroff verletzt und die Grenze zwischen beiden Objektivitäten an manchen Stellen eine haarscharfe ist, so vermag er auch den äußeren Schein nicht immer zu retten. Oder ist es nicht eine ungehörige Einmischung des Erzählers, wenn dieser, wie Spielhagen in der Sturmfluth den Fluß der Erzählung durch eine Tirade etwa

folgenden Inhalts unterbricht: „Auch durch die Straßen Berlins wüthet der Sturm. Dort in dem neuen, prächtigen Hause feiert man ein Fest. Du und ich, wir sind nicht eingeladen u. s. w." Dieses du und ich leidet im Zusammenhang des Ganzen keine andere Erklärung als „Leser und Erzähler". Oder ist es nicht eine Einmischung, wie sie überraschender und deshalb störender nicht zu denken ist, wenn Spielhagen in den Problematischen Naturen, wie folgt, erzählt: „Das breite Platt der Gegend war die Mutter- und Vatersprache des Inspektors Wrampe; das Hochdeutsche haßte er." Und dieser Hochdeutsch hassende Inspektor spricht nun im reinsten Hochdeutsch einen Knecht mit diesen Worten an: „Nun komm' ich, sagte der Dachdecker und fiel vom Dach. Was ist denn das für eine Wirthschaft! Warum fährst Du durch den Graben, wenn Du zehn Schritt davon über die Brücke fahren kannst. Und die braune Liese maltraitirt — e r s a g t e a b e r m a l t r a i s i r t — ich will Dir Deine Faulheit eintränken." Dieses „er sagte aber", statt daß es der Dichter den Mann wirklich sagen läßt, ist eine schlimmere Störung für den aufmerksamen Leser, als eine seitenlange Reflexion. Was hat denn alle äußere Objektivität für einen tieferen Zweck! Unmöglich einen anderen als die Wahrung der Illusion, als das Streben, den Leser in der Täuschung festzuhalten, er blicke in wirkliche Natur, in wirkliches Leben hinein, und nicht in erdichtetes, gleich dem Helden Lesage's, für den der Geist die Dächer von den Häusern hob. Dieser Geist ist im modernen Roman der Erzähler selbst, er trägt uns in die Lüfte empor und hebt die Dächer für uns ab; aber wir dürfen nur seine Thätigkeit und ihre Folgen empfinden, sehen, wahrnehmen; sobald er selbst hervortritt, merken wir, daß alles Blendwerk ist oder daß wir träumen.

Eine weitere Einmischung, die bei Spielhagen überaus häufig ist, grenzt bereits an Verletzung der inneren Objektivität, ich meine die Häufung von Adjektiven, welche der Autor jedesmal zur Bezeichnung seiner Lieblingscharaktere für nöthig erachtet. Immer wieder heißt es: „Else, die Kluge, Muthige, Treue" oder „Ferdinand und Ottomar, die Guten, Schönen, Braven" und in ähnlicher Weise weiter. Der Autor ist so verliebt in seine Helden, daß es ihn drängt, seine gute Meinung von ihnen möglichst entschieden dem

Leser aufzudrängen, statt es diesem zu überlassen, sich über die seelischen Eigenschaften der einzelnen Charaktere (der seelischen; die leiblichen hat natürlich der Dichter kundzugeben) aus ihren Handlungen heraus ein Urtheil zu bilden. Dieses Urtheil dürfte in vielen Fällen ganz anders lauten als „gut, brav und klug".

Das sind Kleinigkeiten, gewiß; aber ich führe sie auch nur an zum Beweis, daß selbst ein Schriftsteller, der theoretisch so energisch das Richtige fordert, dann und wann in den Fehler der Masse verfällt. Wie aber sündigt diese Masse! Schlagt den ersten Roman auf, der Euch zur Hand liegt, und Ihr werdet fast auf allen Seiten Belege finden für die Thatsache, daß ein Jahrhundert ernster Ergründung fundamentaler ästhetischer Wahrheiten spurlos an der Masse der Skribler wie der Talente vorübergegangen ist. Ungefähr in jedem Kapitel tritt einmal das liebe Ich des Verfassers an die Rampe, um die Handlung durch eine überflüssige Parabase oder irgend eine Bemerkung zu unterbrechen, die von weiter nichts zeugt, als von dummstolzer Geringschätzung des Lesers. Der Dichter hat keine andere Aufgabe, als seine Charaktere so deutlich hinzustellen, seinen Stoff so durchsichtig zu entwickeln, daß es dem Leser selbst ermöglicht wird, Moral und alles übrige herauszulesen; das ist allerdings ein wenig schwieriger, als die Verworrenheit der Handlung und Charakteristik durch eine direkte Aufklärung seitens des Erzählers zu verschleiern.

Da liegt vor mir auf dem Tische die Erzählung eines jüngern Autors, der nicht zur Masse gehört, sondern eine Begabung tüchtiger Art verräth, Hermann Heibergs „Goldene Schlange". Gleich im Anfange plumpst mitten in die Erzählung der Erzähler hinein und zwar so plump und gröblich, daß nur die Alltagskritik derartige Kunstschnitzer übersehen kann. Anstatt selbst seine Heldin zu schildern, wie es doch seine verdammte Schuldigkeit ist, bittet er den Leser, die Lektüre zu unterbrechen und in den nächsten Kunstladen zu gehen, dort werde er das erwünschte Conterfei finden, vielleicht finden. Heiberg schreibt nämlich wörtlich: „Um sie zu beschreiben, verweise ich am besten auf ein Bild des verstorbenen Münchener Kaulbach, der in dem Goethe'schen Frauencyklus bekanntlich auch die Schachscene aus Götz von Berlichingen zwischen Page, Mönch

und Adelheid zum Vorwurf genommen hat. Dieser Adelheid sah das Mädchen ähnlich, als ob sie ihm (wem?) Modell gesessen habe." Diese Schilderungsweise ist für den Verfasser sehr bequem, aber was wird aus der Kunst des Schriftstellers werden, wenn sie weiter Platz greift. Es wird nothwendig werden, Romane nur noch in der Gemäldegalerie zu lesen, denn bei jeder Anführung einer Landschaft wird der Dichter nur noch auf Ruysdael oder Achenbach verweisen, jede Charakteristik wird ersetzt werden durch einen Hinweis auf van Dyk, Holbein oder Velasquez und zu guter Letzt verwandelt sich der Roman einfach in einen Gemäldekatalog. Derselbe Autor schreibt an einer andern Stelle: „Es gibt gewisse Diener, die einem Hause einen bestimmten Charakter verleihen, deren Auftreten auf die Denkungsart seiner Bewohner schließen läßt." Einen solchen Satz schreiben, heißt nichts anderes, als die Reflexion an Stelle der Erzählung setzen; wahrhaft episch müßte es heißen: „Der Charakter des Hauses malte sich schon in dem greisen Diener, der u. s. w." Die Form der Epik ist das Imperfekt, ihr Untergrund ein bestimmter Fall; die allgemeine Moral dieses Falles herauszuklauben, ist Sache des Lesers; das Reflektiren des Dichters erzieht geistesfaule, unselbstständige Leser.

Ein noch bekannterer Dichter, als Heiberg, ist Viktor Scheffel. Sein gefeierter Roman Ekkehard ist voll von den gerügten Schnitzern, die heutzutage nicht mehr dem schriftstellerischen Schüler, geschweige denn dem Meister, ungeahndet durchgehen sollten. Jeden Augenblick reißt Scheffel den Leser aus seiner Illusion durch die Erwähnung „in unseren Tagen ist das so", durch ein Gleichniß, das nicht in den Ton seiner Fabel paßt wie z. B. „Die Hunnen starrten eine Zeit lang verwundert auf den närrischen Gesellen, wie die Männer kritischen Handwerks auf einen neuen Poeten, von dem ihnen noch nicht klar, in welchem Schubfach vorräthiger Urtheile sie ihn unterbringen sollen", oder durch eine Reflexion „Erfahrung häufiger Schläge lehrt Schweigsamkeit", wo erzählt werden sollte „die Erfahrung häufiger Schläge lehrte ihn Schweigsamkeit".

Und schließlich dozirt er direkt Literaturgeschichte.

Aber wozu mehr der Beispiele anführen für eine Thatsache, die für jeden Sehenden klar liegt!

Deutlicher jedoch, als die Verletzung der äußeren Objektivität wird auch dem naiven Leser die Verletzung der inneren, welche als Parteilichkeit, als Tendenz im schlimmsten Sinne des Begriffs an den Tag tritt. Die Verletzung der äußeren schädigt nur die künstlerische Wirkung, ist nur ein Mangel des Künstlers, Tendenz aber schädigt die menschliche Wirkung und ist des Dichters unwerth. Wie solche Tendenz bei Spielhagen sich geltend macht, wie sehr er der inneren Objektivität entbehrt, das läßt sich freilich nicht durch Citate klarlegen, das läßt sich nur in großen Zügen zum Verständniß bringen.

Trotz aller Kunstgriffe Spielhagens sieht jeder Leser nach der ersten Durchsicht seiner Romane, welchen Anschauungen Spielhagen in religiöser, politischer, socialer, ästhetischer Hinsicht huldigt, ihm bleiben die Ansichten und Meinungen der meisten Romanfiguren weit dunkler als die des Autors. Es ist nicht meine Aufgabe, Spielhagen den Menschen aus seinen Werken heraus zu construiren, ich will nur andeuten, wie und weshalb das möglich ist. Wol läßt Spielhagen die treibenden Kräfte der Gegenwart, so viele er sieht und er sieht fast nur die politischen und auch von diesen nur einige gegen einander spielen, ohne unmittelbar die Obmacht der einen hervorzuheben, aber mittelbar sagt er es doch ganz offen, auf welcher Seite er das Licht stärker sieht als die Schatten, auf welcher Seite die Schatten umfassender als das Licht. Als Beispiel wähle ich den Roman „Die von Hohenstein". Es stehen sich in der Erzählung politisch drei Parteien gegenüber. Die aristokratische, vertreten durch das Geschlecht der Hohenstein sowie die vornehme Bourgeoisie, die demokratische, vertreten durch den bürgerlichen Mittelstand und die socialistische, weniger vertreten als angedeutet durch Cajus und Münzer. Die erstgenannte Partei zählt fast einzig Charaktere, die durch Genußsucht, Hochmuth und ähnliche Tugenden zerfressen und zerfault sind, die zweite, zu der auch Wolfgang zu rechnen ist, besteht aus lauter Wesen, die wol menschliche Schwächen haben, aber in ihrem Kerne gesund und bis zur Engelhaftigkeit edel sind, die dritte erinnert an die erste, ihre Helden sind thierisch natürlich oder cäsaristisch sinnlich und ehrgeizig angelegt. Die Moral des Ganzen ergibt sich daher ganz von selbst: auf den Wolf-

gangs und ihresgleichen, auf dem gesunden, strebsamen Mittelstande beruht die Zukunft, der Adel ist morsch und faul und das Proletariat nur zukunftsfähig, wenn es im Mittelstand aufgeht oder ihm folgt. Das ist eine Meinung wie jede andere, ja noch mehr, es ist wahrscheinlich die Meinung des größeren Bruchtheils unsrer Nation, wie denn auch Spielhagen in seinen religiösen Anschauungen einem Zwitter von Materialismus und Idealismus huldigt, dessen Unentschiedenheit von jeher die Masse, die Mittelmäßigkeit angezogen, und ich verstehe sehr gut, daß Spielhagen aus den Erscheinungen dieser Zeit jene Meinung herausgelesen. Aber ein Roman soll ein Kunstwerk sein, nicht ein Mittel, Meinungen vor die Oeffentlichkeit zu bringen. Darum handelt es sich jedoch auch nicht, wird mir entgegnet werden; Du selbst gibst zu, daß der Roman ein Bild des Zeitlebens entwerfen soll und ebenso wirst Du einräumen, daß in unserer Zeit die Politik das ganze Leben beherrscht. Wie vermag daher ein Dichter unsre Zeit in seinen Werken widerspiegeln, wenn er nicht die politischen Kämpfe in den Vordergrund stellt und wenn er zu dem letzteren gezwungen, wie kann er dem weiteren Zwang entgehen, die Parteien, so wie er sie liebt und haßt, das heißt doch wie sie seinen Augen erschienen sind, zu schildern und, um die Handlung zum Abschluß zu bringen, den Sieg der einen über die andern als nothwendig erscheinen zu lassen.

Mein lieber Widerpart, Du selbst hast das Wort gesagt, das Dich widerlegt; der Roman soll allerdings ein Bild des Zeitlebens entwerfen, aber ich hebe hervor des Zeitlebens und nicht der Zeitgeschichte. Wenn ich meinen Dickens lese, so gewinne ich eine klare Anschauung von dem englischen Leben dieses Jahrhunderts, auch die politischen Meinungskämpfe bleiben mir nicht verhüllt, aber Dickens weiß, daß das Leben viel umfassender ist, als Diejenigen sich träumen lassen, welche Geschichte machen und Geschichte schreiben, daß alles, was in die Geschichte paßt, nur Schale ist dem Kern gegenüber, der in allen Zeiten so gleich und doch so verschieden ist. Für Spielhagen aber ist nur das vorhanden, was auch der Historiker erblickt, oder es ist ihm wenigstens das einzig Wichtige; er gibt nicht Bilder aus dem allumfassenden Leben der Zeit, sondern erklärende Illustrationen, gewissermaßen Beispiele zur Geschichte der

Zeit und zwar fast nur zur politischen. Einem naiven Leser, der die Romane Spielhagens ohne Hinblick auf die Zeitgeschichte, ohne Verständniß für die Tendenz genießen würde, wenn das überhaupt bei dem didaktischen Eifer des Verfassers möglich wäre, müßten drei Viertel jeden Romanes unerklärlich und ein Drittel interesselos erscheinen. Ein Kunstwerk, das geschichtliche Kenntnisse voraussetzt, ist kein reines Kunstwerk mehr und jedes Wort, das der Theoretiker Spielhagen gegen den historischen Roman sagt, richtet sich auch gegen ihn als Erzähler, denn auch er schreibt geschichtliche und zwar zeitgeschichtliche Romane. Diese letzteren dringen nicht in das innere Leben des Volkes, sie bleiben an der Oberfläche, sie sind Heroenromane in modernem Gewand, aber keine Volksromane; zwischen Samarow und Spielhagen besteht ein Unterschied des schriftstellerischen Könnens, aber keiner des Wollens und des Wesens. Oder wäre es ein Wesensunterschied, daß Samarow die geschichtlichen Zeitpersonen bei ihrem wirklichen Namen nennt und sie möglichst getreu zu copiren sucht, Spielhagen ihnen aber ein Phantasiemäntelchen umhängt und für Lassalle Leo Gutmann, für Friedrich Wilhelm IV. irgend einen namenlosen Popanz, für Preußen oder Bayern ein Land X. vorschiebt, das die auf der Karte Forschenden wie ein Irrlicht foppt.

Zu welchen kläglichen Folgen dieses Verfahren hinausführt, das zeigt die Sturmfluth. Da wird ein ganzes Kapitel der Unterredung gewidmet zwischen Giraldi und einem Anonymus, der aber offenkundig Windthorst ist; diese Unterredung gilt dem Kulturkampf und gleichwol haben weder Windthorst noch der Kulturkampf für den Roman irgend welche Bedeutung. Ein wahrer Bärenschlag aber gegen die Aesthetik ist es, daß die Katastrophe des Romans, wenigstens der einen Hälfte, aus einer außerhalb des Werkes liegenden Thatsache hervorgeht. Die Rede Laskers, welche den Zusammenbruch des Gründerthums herbeiführt, steht der Handlung gänzlich fern; weder tritt Lasker persönlich auf, noch erfahren wir von seiner Rede mehr als Andeutungen und gleichwol soll der Leser an die umstürzende Bedeutung der Rede glauben. Ueberdies sind durch den ganzen Roman Anspielungen verstreut auf Bismarck und andere Zeitgenossen, welche der Handlung so natürlich entsprießen

wie Vogelscheuchen dem Kornfelde. Und diese Verquickung von Zeitgeschichte, deren Kenntniß bis in kleinliche Details vorausgesetzt wird, mit Erdichtung ist kaum einem Romane fremd, überall führt sie zu denselben Unzuträglichkeiten und macht schon der heutigen Generation in immer weiteren Kreisen die Lektüre ungenießbar. Der ganze Schluß von „Durch Nacht zum Licht“ ist der Erzählung einfach angeleimt, andernfalls müßte die Revolution organisch den Vorgängen, die in demselben erzählt werden, entwachsen sein. Das ist aber keineswegs der Fall; hier und da wird in dem Romane wol von der politischen Bewegung gesprochen, aber sie selbst bleibt ganz im Dunkel und am Ende befindet sich der Leser einer großen Katastrophe gegenüber, ohne, wenn er nicht Zeitkundiger ist, zu wissen warum und wie. In einem Kunstwerk soll auch nicht der kleinste Moment in Erscheinung treten, der nicht in dem Kunstwerk selbst begründet liegt, nicht aus ihm hervorsprießt wie der Zweig aus dem Stamme. Spielhagens Schöpfungen sind Blumensträuße, deren eine Blüthe im Garten, deren andere im Walde oder auf der Wiese gepflückt ist, aber es sind nicht selbst Wiesen, Wälder, Gärten. Darf er sich wundern, wenn eines Tages der Strauß verwelkt, statt wie ein echtes Kunstwerk immer von neuem aufzublühen?

Die Tendenz spiegelt sich aber nicht nur in den Stoffen, in der Handlung ab, sie beeinflußt vor allem auch die Charakteristik. Es ist natürlich, daß der Erzähler, welcher seine Figuren nach zwei Parteien sondert, deren eine mehr seine Sympathie besitzt als die andere, auch an den Charakteren eine ähnliche Sonderung übt. Die Folge davon ist ein Schematisiren, welches nicht Menschen schafft, wie sie sind, sondern Menschen zu einem bestimmten Zwecke nach der Schablone zustutzt. Hier und da verändert sich die Schablone, wie in der „Sturmfluth“, wo Adel und Bürgerthum sich ein wenig anders gegenüberstehen, als in den früheren Romanen, aber die Schablone waltet auch hier, nur daß die Tendenz eine etwas umgeänderte fordert. Wer unser Volk nach Spielhagens Romanen beurtheilen wollte, der müßte, ich will nur ein Beispiel anführen, die deutschen Pfarrer ihrem Durchschnitt nach für Heuchler oder Dummköpfe halten. Bezeichnend für dies Schematisiren ist es, daß

der Geistliche, welcher am Schlusse der „Sturmfluth" erwähnt wird, in den ersten Auflagen als verbissener Zelot, in den späteren als humaner Protestantenvereinler erscheint. Da der Schematiker keine feste Wirklichkeit vor Augen hat, so wird es ihm leicht, die eine Figur auf irgend einen Anlaß hin in ihr gerades Gegentheil zu verkehren. Nichts anderes als Tendenz, als Schablone ist es auch, daß Spielhagen jene Reihe von Gestalten, welche er in seinem ersten Romane vorführt, als problematische Naturen hinzustellen sucht, um den wohlfeilen Schluß zu ziehen, die Zeit von 1820—48 sei an solchen Naturen reich gewesen, den gesunden Naturen gehöre die Zukunft. Was ist denn eigentlich problematisch an dem Helden des Romans, diesem Oswald Stein, der eben die Zwanzig überschritten hat und mit dem Bischen, was er gelernt, was er gesehen hat, sich berechtigt glaubt, über alle Dinge der Welt und Nichtwelt abzusprechen, um schließlich in Sinnlichkeit zu verkommen. An solchen Naturen ist noch keine Zeit arm gewesen, ich würde sie nur nicht problematische nennen, sondern unreife Burschen, die zu früh der Schule entlaufen oder noch nicht die Schule des Lebens genügend kennen gelernt haben.

Wie der Meister, so die Masse. Wenn Spielhagen den Roman benutzt, um seinen „bestimmten Standpunkt" zu vertreten, warum sollte Levin Schücking es nicht offen als Zweck seiner Schöpfungen predigen, die Emancipation des modernen Menschen (insbesondere der Frau) zu fördern und klarzulegen, warum sollte der Verfasser der „Leokadie" nicht aus dem Roman eine Vertheidigungsschrift des orthodoxen Lutherthums, warum Amyntor nicht Adel und Monarchie feiern. Der Roman ist zur Waffe geworden, zum erzählenden Pamphlet, er wendet sich nicht an das ganze Volk, soweit es des Kunstgenusses fähig ist, sondern an eine Partei, in deren Dienst er steht, der Erzähler wetteifert abwechselnd mit dem politischen, dem socialen, dem Kunstschriftsteller, er tritt für den Prediger ein und übernimmt das Amt des Agitators. Es gibt nichts, was dem Roman nicht aufgebürdet wird, er soll Naturkenntnisse verbreiten, er soll ein neues pädagogisches System einschwärzen, er soll für den Darwinismus Propaganda machen und Anhänger werben für den Verein zur Gründung von Kinderheilstätten. Er soll alles, nur

nicht das Leben wiedererzählen wie es ist, wie es im Don Quijote, wie es in den Pickwickiern erzählt worden ist. Das sind Schöpfungen, die erfreuen alles Volk, ob es dieser Partei oder jener, diesem Jahrhundert oder jenem angehört; es bleibt ihm auch da nichts verborgen, weder sociale noch religiöse Strömungen, weder Kunst- noch Wissenschaftsleben, aber es sieht die Bilder aufgerollt, wie sie ein Gott sehen würde. Es wird nicht in den Kampf hineingezogen, sondern darf ihn von der Höhe aus wie ein Schauspiel erblicken, nicht sein Pathos wird erregt zum Für und Wider, sondern sein Mitgefühl, das alles Menschliche umfaßt. Was den Menschen im Leben beengt und beschränkt, das soll ihm die Kunst abstreifen, so lange er sie genießt, sie soll ihn fühlen lassen, daß es noch ein Höheres gibt, als zur Partei, zu Vorurtheilen schwören, nämlich Mensch zu sein, daß man die Kämpfe der Zeit mitfechten und doch in Stunden der Muße sie belachen, den Feind als Gleichberechtigten erkennen kann.

Glaubt denn der Tendenzschriftsteller, glaubt Spielhagen wirklich, in seinem „In Reih und Glied" einen Beweis für die Doktrin des Manchesterthums geliefert zu haben? Und wenn in derselben Zeit, wo der Tendenzschriftsteller sein Heil der Disciplin, der nivellirenden Massentaktik ruft, ein Bismarck im Kampfe mit der Masse den Traum der Masse zur Wirklichkeit macht, muß es in diesem Falle nicht heißen: schlechter Seher, schlechter Dichter? Wer allen Werth auf die Tendenz legt, der fällt, wenn die Tendenz zu Falle kommt, mit ihr. Wie jeder Arbeiter seine Fähigkeiten auf den Punkt conzentriren soll, auf dem er sie am reichsten zum Wohle der Menschheit entfalten kann, so soll auch der Erzähler nicht die sociale oder sonst eine Frage zu lösen versuchen, wohlverstanden als Erzähler nicht, denn auf jenem Gebiete wird der nationalökonomische Reformator das Höchste leisten, sondern er soll erzählen.

* * *

Tendenz ist gleichbedeutend mit Beschränkung und zwar ist die letztere hauptsächlich eine ideale, eine Beschränkung des Gesichtskreises, aber diese ideale Beschränkung hat eine Reihe von realen Beschränkungen im Gefolge. Doch es kommt dabei nicht nur die

Tendenz in Betracht, die Didaxis überhaupt ist auf Beschränkung gerichtet; wer eine Moral predigen will, zu einer Lehre ein Beispiel geben, der wird weniger auf Breite sehen, als vielmehr auf Präcision, zuviel Nebenwerk ermüdet des Hörers Aufmerksamkeit.

Der Roman soll ein Weltbild geben, ein Bild der Zeit, je umfassender, je tiefer, um so besser. Theoretisch ist Spielhagen ein eifriger Vertreter dieser Ansicht, aber in Wirklichkeit sind andere Ziele für ihn lockender. Freilich weiß er sich zu entschuldigen. Er hält es einfach für unmöglich, daß in unsrer vorgeschrittenen Zeit, deren Kultur so unendlich mannigfaltig, so reich verzweigt sei, ein Roman alle Beziehungen, alle Verhältnisse umspannen könne. Als ob es darauf ankäme! Der Roman soll eben aus diesen Beziehungen den einen Geist herauslesen, der in allen waltet, und soll vor Augen führen, wie dieser Geist alle Kräfte des Volkslebens beseelt. Dieser Geist ist allerdings durch ein einziges Verhältniß wie Politik nicht zu erschöpfen, ein wenig tiefer ist der Schlüssel schon vergraben. Nicht der Stoff ist das Hinderniß, sondern die Spielhagen'sche Methode, die Einseitigkeit des Spielhagen'schen Talentes.

Was ist der Untergrund aller seiner Romane, wenigstens der bedeutenderen? Ein Gegenspiel zweier Familien, einer adligen und einer bürgerlichen. Hier und da tritt für eine der Familien ein einzelnes Individuum ein, wie in den „Problematischen Naturen" und in „Hammer und Amboß", aber das hat auf die Entwickelung weiter keinen Einfluß. Die Rolle, welche in der Erzählung „Die von Hohenstein" die Schmitz und die von Hohenstein zu spielen haben, fällt in der „Sturmfluth" den Schmidt und den von Werben zu und „In Reih und Glied" sind es die von Tuchheim und Gutmann, in „Plattland" die von Bacha und die Zemplin, welche in engster Beziehung zu einander stehen. Außer diesen Familien kein Heil, sie erfüllen mit ihren Sprößlingen den Staat und keine Gesellschaft gibt es, in der sie nicht den Mittelpunkt bildeten. Alle Verhältnisse gewinnen auf diese Weise ein familiäres, ja patriarchalisches Ansehen und so wird bereits hierdurch der Charakter unsrer Zeit verfälscht. Jedermann in Spielhagens Werken kennt den Andern, alle sind vertraut und in die gegenseitigen Beziehungen ein-

geweiht, es ist ein Wunder, wenn einmal jemand gezwungen ist, sich vorzustellen. Besonders auffallend tritt die allgemeine Familiarität in „Sturmfluth" hervor. Selbst die Prinzessin Heinrich, die ein einziges Mal persönlich auftritt, ist mit allen Vorgängen, die der Roman erzählt, vertraut und wären sie so kleinlich wie ein improvisirtes Souper; daß diese Frau den gesammten Adel Preußens aufs genaueste kennt, so daß sie irgend eines pommer'schen Landjunkers Verhältnisse sofort beurtheilen kann, versteht sich von selbst. Alle Personen der Spielhagen'schen Phantasie bilden ja nur eine zwei- oder dreifach getheilte Familie.

Immerhin ließe sich auch aus diesem engen Kreise heraus ein Weltbild entfalten, wenn Spielhagen den mangelnden Weitblick durch Tiefblick ersetzte. Aber er sieht nur die Oberfläche. Um Politik dreht sich sein, dreht sich seiner Figuren Sinnen und Treiben. Die eine Figur ist, wie ein Uhrwerk, demokratisch, die andere aristokratisch, die andre sonstwie kratisch aufgezogen und nun pendelt eure kurze Bahn nach Herzenslust auf und ab. Daß es an neutralen Figuren nicht fehlt, ist natürlich, aber die Handlung jeden Romanes, und das ist die Hauptsache, beruht im wesentlichen auf politischen Gegensätzen; „Hammer und Amboß" macht keine Ausnahme, denn Versuche, die sociale Frage zu lösen, gehören unter Politik. Die sociale Frage! Wenn wir doch nur, ich meine aus dem Roman, die Nothwendigkeit einer Lösung ersähen! Es wird allerdings mancherlei von Hammer und Amboß gesprochen und hier und da wird es ersichtlich, wer der Hammer, wer der Amboß ist, aber was erfahren wir eigentlich vom Elend der Massen, wo führt uns der Autor in die Hütten, wo entrollt er uns Bilder, lebendige Bilder aus dem Dasein des Volkes, in allen und nicht nur in drei oder vier Schichten. An dieser Stelle ist die Achillesferse des Spielhagen'schen Schaffens! Welche Kreise lernen wir denn aus seinen Schöpfungen kennen! Ein wenig Königthum, viel Adel, besonders pommer'schen, ein wenig Bourgeoisie, viel bürgerlichen Mittelstand und ein Häufchen Bedienterei. Das ganze breite, bunte Leben, das sich in den kleinbürgerlichen, in den Schichten der Arbeiter, des Proletariats, des Vagabundenthums entrollt, ist für Spielhagen so gut wie gar nicht vorhanden; von Verbrecher- und Buhlen-

thum, das ganz sporadisch hervortritt, vollends zu schweigen. Welch ein Reichthum ernster, heiterer, tragischer, erschütternder, komischer Bilder ihm dadurch entgeht, brauche ich kaum hervorzuheben. Nicht als ob nicht hier und da Arbeiter und ihresgleichen vorüberhuschen, wie ließe sich das vermeiden, aber sie huschen nur, sie treten weniger als Individuen, denn als Allgemeinheiten auf und ihr Leben bleibt erst recht schemenhaft. Wie Spielhagen dieses Leben umgeht, selbst wenn er die Schilderung nothwendig hätte, das bezeugt „In Reih und Glied"; es wird dort viel von dem grenzenlosen Elend gesprochen, das im Heimathsdorfe Tuskys herrscht und da nun der Erzähler wirklich einmal die Güte hat, uns dem Dorfe zuzuführen, läßt er uns an der Schwelle stehen, den Beginn einer Liebesleidenschaft miterleben und das Kapitel ist zu Ende. Aber ich gehe weiter! Was erfahren wir denn aus den Dutzend Romanen Spielhagens von all den geistigen, künstlerischen, wissenschaftlichen Bestrebungen, von all den Entdeckungen und Erfindungen, von all den Aufregungen und Begeisterungen unserer Tage, soweit sie nicht mit der Politik zusammenhängen, was erfahren wir mehr als Andeutungen. Andeutungen sind aber Sache des Historikers, des Pamphletisten, jene Bestrebungen in Erzählung umzusetzen, das ist die Aufgabe des Erzählers. Spielhagen löst dieselbe so wenig, daß er es vermag, einen ganzen Roman über die Gründungsära der 70er Jahre zu schreiben und in demselben das reale Leben so zu umgehen, daß er den Leser nicht einmal an die Börse, den Ausgangs- und Mittelpunkt des Getriebes, führt. Der Held von „Hammer und Amboß" spricht das richtige Wort, wenn er sagt: „War ich doch durch die sonderbarste Verknüpfung der Umstände seit Jahr und Tag in den Kreis dieser Familie wie gebannt." Dem Leser Spielhagens geht es nicht anders, er wird auch in den engen Zirkel einer verwickelten Familiengeschichte gebannt, vernimmt hier und da einen Klang aus der weiten Außenwelt, aber im großen Ganzen scheint der Erzähler den heimlichen Wunsch zu hegen, daß der Leser sich die Außenwelt selbst malen möge.

Und der tiefere Grund von alledem? Spielhagen hat einen starken dramatischen Sinn und deshalb legt er seine Handlungen mehr dramatisch zugespitzt als episch breitfließend an. Das Epos

wie der Roman, beide bedürfen wol eines leitenden Fadens, der die Bilder zusammenhält, einer einheitlichen Gliederung und Steigerung, aber sie verlieren ihr Bestes, wenn sie sich dem Gesetz der dramatischen Konzentration unterwerfen. Das Drama ist wie ein Obelisk, aus einem Stein gehauen, das Epos hat keine andre Einheit, als die Einheit der Perlenkette, und ebenso der Roman. Wie locker ist der Zusammenhang zwischen den einzelnen Theilen der Ilias, der Odyssee, des Don Quijote, aber diese lockere Gliederung ermöglicht eben den umfassenden Reichthum an Scenen. Spielhagen dagegen gibt seinen Romanen einen fast streng dramatischen Aufbau, alles drängt in ihnen auf eine Katastrophe zu und der Nebenwege, die in den Hauptweg münden, sind zu wenige. Ich will nicht sagen, daß diese Weise gegenüber der allzugroßen Zerflossenheit alter und neuer Romane nicht auch zum Theil berechtigt wäre, aber Spielhagen hat den Mittelweg nicht gefunden. Das Resultat beweist es.

Und noch ein anderer bedeutsamer Grund ist ersichtlich. Es sind wol niemals einer geringeren Fülle von Phantasie mehr Werke entflossen, als bei Spielhagen. Er hat eigentlich nur einen einzigen Roman geschaffen, so ähneln sich alle seine Erzeugnisse in Stoff, Anlage, Entwicklung, Schilderung, Sprache, Charakteren. Nur auf die Gleichheit der letzteren will ich hinweisen, sie spricht am deutlichsten. Fast alle Romane enthalten dieselben Figuren, den Präsidenten (stets mit feinen aristokratischen Händen), den General, den mißrathenen Sohn, den Onkel, die Tante. Tante Bella („Die von Hohenstein"), Tante Malchen („In Reih und Glied"), Tante Riekchen („Sturmfluth") gleichen sich wie ein Bohnenblatt dem andern, alle drei haben in derselben Weise dem Bruder die gestorbene Frau zu ersetzen und die Empfindsamkeit hat eine von der andern geerbt. Den Wittwenstand bevorzugt überhaupt Spielhagen in ermüdend gleichförmiger Weise. Es ist eine Seltenheit, wenn eine der wichtigeren Personen nicht als Wittwer oder Wittwe erscheint. Von den Wittwern erwähne ich nur Peter Schmitz („Die von Hohenstein"), Freiherr von Tuchheim, General von Tuchheim, Förster Gutmann, Bankier Sonnenstein („In Reih und Glied"), Commerzienrath Stelter sowie der Vater Georg Hartwigs („Ham-

mer und Amboß"), Ernst Schmidt, General von Werben, der Buchhalter („Sturmfluth") und fast sämmtlich wirthschaften sie mit Tanten.

Jeder Roman enthält die sinnlich-leidenschaftlichen Frauen, die Melitta's, Antonien, Constanzen, wie die keuschen, ganz und gar edlen vom Schlage der Amelie's, Paula's, Elsen und beide haben immer dieselben Rollen zu spielen, hinterlassen denselben Eindruck. Nicht minder gleichen sich die seltsamen, genialen Weiber, die Sylvia's und Angela's. In die Helden wie Oswald Stein, Reinhold Schmidt, Georg Hartwig verliebt sich die ganze Frauenwelt, immer sofort bezaubert. Das Verhältniß zwischen Lehrer und Schüler spielt stets dieselbe Hauptrolle, ich erinnere nur an Berger und Oswald, an Zehren und Georg, an Münzer und Wolfgang, an Tusky und Leo. Die Aerzte Braun, Paulus, Snellius sind drei Spähne von einem Holz, die Baronin Basselitz in „Platt Land" und die Baronin in „Angela" fast direkte Nachzeichnungen, die eine von der andern, und die Gouvernanten Fräulein Duff und Fräulein Pilz sind in derselben Weise übertrieben carrikirt und sämmtliche Intriguanten gleichen sich an greller Bosheit wie ein rother Lappen dem andern.

Es wäre kein besonderes Kunststück, die Romane Spielhagens in einen einzigen umzuschmelzen; er könnte alle Situationen, Charaktere, Schilderungen enthalten und brauchte dennoch nicht mehr Seiten zu zählen, als jeder einzelne der Romane. Leicht wie der Name selbst ist Onkel Schmitz in Onkel Schmidt zu verwandeln, leicht ist es aus Wolfgang, Walther, Reinhold eine einzige Person zu machen, die Werben in die Tuchheim aufgehen zu lassen, sechs Tanten in eine oder zwei umzuschmieden, die Handlungen in einander zu stülpen und die Schilderungen aneinander zu kleben unter Auslassung aller bloßen Wiederholungen.

Wenn es noch eines Zeugnisses bedürfte, daß Spielhagen mehr Schriftsteller als Dichter ist, so wäre es die Enge, die Seichtheit seiner Phantasie, die kein Auge hat für die tausend Brunnen des realen Lebens, aus denen ewig neue Anregung quillt.

* * *

Es gibt Kritiker, welche gerade in der Beschränkung Spielhagens auf ein engeres Gebiet gemäß dem Goethe'schen Worte seine Bedeutung erblicken. Ganz recht, wenn sie damit sagen wollen, daß es klug gehandelt ist von einem Schriftsteller, seine Begabung nicht über ihr Können hinaus anzuspornen. Aber Spielhagen dürfte dies Lob schwerlich erfreuen und ich selbst erwidere nur, daß ich Spielhagen hoch genug achte, um an seine Schöpfungen den Maßstab der Meisterwerke anzulegen, daß meine Untersuchung nicht darauf gerichtet ist, ob die Romane Spielhagens Werth besitzen, sondern darauf, ob sie den Forderungen nach einem Romane wahrer Art entsprechen. Von Stralsund über die Ostsee nach Rügen hinein erstreckt sich ein kleines Gebiet, wo Spielhagen wirklich zu Hause ist, von wo seine Phantasie einige lebendige Charaktere und Scenen entnommen hat, aber seine Unlust an eindringender realistischer Beobachtung hat ihn verhindert, selbst dieses Gebiet in echter Erzählerweise auszunutzen. Es hat und wird sich das noch ergeben. Erst die Ausnutzung aber macht den Roman, der ein Weltbild auch in engem Rahmen geben kann, wenn der Dichter es versteht, im engen Bilde das gesammte menschliche Getriebe wiederzuspiegeln. Nicht nur das Meer, auch der Quell wirft den unendlichen Glanz des Sternenhimmels zurück.

Spielhagen aber, trotz der allgemeinen Moral, die jedem Roman als Spiegel anhängt, trotz der endlosen Reflexionsgespräche, die aus dem Roman mehr eine Sammlung zeitgemäßer Broschüren, als eine Erzählung machen, schildert uns im Grunde so abnorme Verhältnisse, seine Handlungen gestalten sich meist so romanhaft im mißlichen Sinne des Wortes, seine Charaktere sind so individuell geistreich oder verrückt, der Umkreis seiner Beobachtung ist so beschränkt, daß nicht einmal die Gesammtheit, geschweige denn eine einzelne seiner Schöpfungen ein Spiegelbild der Zeit gibt. Was von der Dichtung überhaupt gilt, das gilt auch vom Roman; er muß im Leser, und als solchen soll die Epik das ganze Volk voraussetzen, die allgemein menschliche Empfindung, die Anschauung erregen: Tat twam asi, das bist du.

Wenn aber Spielhagens Schöpfungen keine Romane sind, was sind sie denn? Die Antwort liegt nicht fern, es sind Geschichten,

die sich an die Wirklichkeit anlehnen, aber nicht um sie voll und ganz, verklärt von der dichterischen Phantasie, aufzunehmen, sondern nur, um einzelne Theile der Wirklichkeit phantastisch auszuputzen, sie durcheinanderzuschütteln wie in einem Kaleidoskop und sie schließlich durch den Trichter einer voreingenommenen Idee hindurchzupressen. Auf diese Weise entsteht ein Phantasiestück, das, angehaucht von dem Odem der Wirklichkeit, im Grunde genommen doch nur ein Spiel mit dem Wirklichen treibt, das den freien Flug der epischen Phantasie nur soweit zuläßt, als es dem Verstande, der sie am Stricke hält und hinterherkeucht, dem moralisirenden Verstande möglich ist, mitzukommen.

Ich möchte überhaupt drei Formen und Gattungen der Prosaepik unterscheiden. Die erste Gattung bildet eben die Geschichte, deren Erzähler in der Wirklichkeit umherwandelt, um hier ein Stück aufzulesen und dort ein Stück, und zwar in der Absicht, einfach zu fabuliren, was und wie es interessant erscheint oder jedoch um zu moralisiren und Belege zu schmieden. Als zweite Gattung betrachte ich die Novelle, die sich in den einzelnen interessanten Fall der Wirklichkeit vertieft, um das seelische oder sonst welches Problem zu ergründen, das in dem Fall verborgen liegt. Die dritte Gattung bildet der Roman, welcher sich nicht begnügt, einzelne Stücke der Wirklichkeit dichterisch zusammenzuschweißen, sondern die Wirklichkeit selbst, wie sie in der Zeit des Erzählers, dieser Zeit, die des Erzählers Augen allein genau durchforschen können, zu Grunde liegt, in ihrem Gesammt-Charakter auffaßt und wiederspiegelt.

Die Masse dessen, was sich heute Roman nennt und in Zeitungsfeuilletons oder als fettklebige Bücher in Leihbibliotheken ein armseliges Dasein fristet, gehört der ersten Gattung an, wenngleich für Wirklichkeit gewöhnlich Lektüre gesetzt werden muß und die Phantasie nichts bildet als eine Blase, in die kunterbunt alles Gelesene hineingestopft, aus der es ebenso kunterbunt wieder hinausgepreßt wird. Die Schöpfungen der bedeutenderen Talente dagegen und unter ihnen auch Spielhagens sind eigentlich Gemengsel aus allen drei Gattungen, indem sie die Grundform der ersten entnehmen, die Problemsucherei mit der Novelle theilen und nach der Ganzheit des Romans wenigstens schielen. Die Klage Spielhagens, daß

Homer einfachere, übersichtlichere Verhältnisse vor Augen gehabt, als der heutige Erzähler, dem es schwerlich noch gelingen werde, ein Allbild zu geben, kann ich nur dahin verstehen, daß er selbst fühlt, seine Romane entsprechen nicht der Forderung, die er theoretisch selbst gestellt hat. Immerhin aber thäte er besser, sich in dieser Hinsicht weniger um Homer zu kümmern, der doch am Ende keinen Roman geschrieben, und auf die großen Romandichter zu blicken, die wie Cervantes, Henry Fielding und Dickens (der freilich nicht immer auf gleicher Höhe steht) in Zeiten lebten, die von der unsrigen nicht allzu verschieden waren. Sein schriftstellerisches und künstlerisches Talent hebt ihn freilich um eine Hauptes länge aus der Masse heraus, aber er steht doch auf einem Boden mit ihr und theilt wesentliche Eigenschaften mit ihr. Wie der Masse, so fehlt es auch ihm an der realistischen Kraft, alles Wirkliche keck zu ergreifen, sind auch seiner Phantasie tausend Lebensgebiete verschlossen und mangelt auch ihm die lebenzeugende Originalität. Auch er sucht weniger das ganze Leben zu umfassen, als eine einzelne Handlung „romanhaft" auszuspinnen, auch er schöpft mehr aus Lektüre als aus dem Leben. Für diesen letzteren Umstand bietet „Hammer und Amboß" klares Zeugniß. Dieser Roman beruht nicht nur der Anregung, nicht nur der Form nach auf dem „David Copperfield" Dicken's. Eins der Hauptmomente dieses Romans, die zweimalige Vermählung des Helden ist direkt in den Spielhagen'schen Roman übergegangen und in gleicher Weise ausgeführt. Copperfield heirathet zuerst die muntere, leichtfertige Dora trotz ihres Spatzenhirnchens und trotzdem sein Herz im Grunde längst der seelen- und herzensadligen Agnes gehört. Als Dora kurze Zeit nach der Vermählung stirbt, tritt Agnes als zweite Frau für sie ein. Bei Spielhagen ist die Entwicklung genau dieselbe; Hermine hat Aehnlichkeit mit Dora, Paula aber ist geradezu eine Kopie von Agnes. Daß Spielhagen die Ichform der Erzählung (der Held des Romans erzählt seine eigene Lebensgeschichte) gleichfalls von Dickens entlehnt, wäre nicht erwähnenswerth, wenn er sie nicht in so unglücklicher Weise angewandt. Dickens macht in richtiger Würdigung des Umstandes, daß nur ein Schriftsteller so erzählen kann, wie es in oder vielmehr mit dem Roman geschieht, seinen David Copperfield zum Schrift-

steller; bei Spielhagen aber ist der Erzähler, der so kunstgerecht, so Spielhagen-schriftstellerisch schreibt, wie es eben nur Spielhagen selbst vermag, ein Fabrikant, der sich vom Maschinisten heraufgearbeitet hat. Und welcher Unterschied auch sonst zwischen den Erzählern. Wie bescheiden tritt Copperfield immer wieder in den Hintergrund, damit sich die ganze Fülle verschiedenartigsten Lebens entfaltet; Georg Hartwig dagegen erscheint trotz des Gefängnisses, in das ihn dumme Jugendstreiche bringen, als ein eitler Geck, der es aller Welt zuposaunt, wie er sich emporgearbeitet, wie aller Frauen Herzen ihm zufliegen, welche Höhe edlen Menschenthums er erklommen. Wie arm ist dafür aber auch diese moralisirende, immer lehrhafte Lebensgeschichte Spielhagens dem Dickens'schen Lebensroman gegenüber an Gestalten, Erfindung und Realität. Daß Spielhagen überdies den Schluß einfach übernommen hat, erhöht die Meinung von seiner Originalität gerade nicht; war es ihm wirklich nicht möglich, einen eigenen zu erzeugen!

* * *

In der Beschränkung, zu welcher Didaxis und Moraltendenz führen, begegnen sich zwei Richtungen, welche für den ersten Anblick wenig Gemeinsames haben, die idealistische der deutschen und die experimentale der französischen Schule. Die letztere von Zola herrührende Bezeichnung für den meist „naturalistisch" genannten Roman der Neufranzosen brauche ich deshalb, weil das Wort naturalistisch zu dem, was es ausdrücken soll, in gar keiner Beziehung steht. Naturalistisch soll alle Dichtung sein; alle Dichtung soll die Natur nachahmen, das heißt wie die Natur, gleich ihr schaffen, alle Dichtung soll Quelle sein, nicht Röhrenwerk, Leben zeugen und nicht Phantome. Der Roman der Zolaïsten aber, der nicht mehr als Werk der Kunst, sondern als ein wissenschaftliches Experiment angesehen sein will, der sich in irgend eine Leidenschaft hineinbohrt, um dieselbe nach allen Seiten bloßzulegen, der nirgends ganze, gesunde Menschen sieht, sondern nur wandelnde Leidenschaften oder einherstolzirende Eiterbeulen, ist nicht minder einseitig, nicht minder beschränkt als der idealistische Roman und er mag deshalb seinen

Namen hernehmen, von wo er will, nur nicht von der Natur, der allumfassenden.

Wodurch unterscheidet sich denn wesentlich das Verfahren Spielhagens von dem Zola's? Keiner von beiden sieht ins Leben, um es voll und ganz, als lebendige Einheit in sich aufzunehmen, sondern beide sehen nur ein begrenztes Stück, der eine die Oberfläche, die Blasen, welche gesellschaftliches und staatliches Leben werfen, der andere den schlammigen Grund, wo dämonische Leidenschaften gähren. Beim Nachsinnen über die Dinge, die er sieht, über die Menschen, die vor seinen Augen einherwallen (in den Zeitungen nämlich) packt Spielhagen ein Gedanke oder eine Idee, die er sich, bewußt oder unbewußt, vornimmt, durch einen Roman zu erweisen. Held, Gegenspieler und andere Hauptfiguren, mögen sie auch mitten aus dem Leben gegriffen sein, werden auf diese Weise zu bloßen Schemen verdammt, zu Schemen, die während der Arbeit nach Belieben lang gezogen oder zusammengepreßt werden können, aber es werden keine lebendigen Charaktere, die auch des Dichters Phantasie, wenn sie einmal von ihr erfaßt sind, wol noch modeln, aber nicht mehr verrücken kann. So klar, so wirklich stehen sie da. Spielhagen nimmt freilich allerlei Ingredienzen aus seinen Lebenserinnerungen, um sie den Figuren, der Handlung, die er braut, zuzusetzen, aber im Großen muß sich alles beugen und richten nach der Moral, die ihm vorschwebt. In fast gleicher Weise verfährt Zola; er will eine Leidenschaft seciren, etwa die Trunkenheit, und nimmt nun von allen Trunkenbolden Züge her, um aus ihnen einen einzigen Säufer zusammenzusetzen, und er gewinnt durch diese Weise eine Leidenschaft, wie sie so, Rad in Rad, Zahn in Zahn greifend, so logisch richtig aufgebaut in der Wirklichkeit kaum einmal in Erscheinung tritt. Er macht aus einem Organismus eine Maschine.

Es ist also kein wesentlicher Unterschied, der zwischen dem Deutschen und dem Franzosen waltet, sondern nur einer der Tendenz und weiterhin des Temperaments. Spielhagen geht um die Dinge herum und schildert ihr Werden und Wachsen an der Hand äußerlicher Geschehnisse, bis er eine Idee aus ihnen herausgeklaubt hat, Zola experimentirt an ihnen, bis er den Kern der Leidenschaft, die er sucht, in seiner ganzen Ekelhaftigkeit herausgeschält hat. Was

hätte Zola aus einem Verbrecher, wie Vadder Deep, den Spielhagen in „Platt Land“ bloß in seiner Erscheinung kennzeichnet, von dem wir nichts erfahren, als ein paar Thaten und das Ende, was hätte Zola aus dieser Figur gemacht, wie hätte er uns die Fasern dieses Hirnes bloßgelegt und den allmähligen Fortschritt der Fäulniß nachgewiesen. Spielhagen ist reicher, er ist vor allem mehr Künstler, als Zola, der weder zu componiren noch Maß zu halten weiß, aber Zola geht tiefer, es rollt, so sehr er es läugnen möchte, mehr Dichterblut in ihm, als in Spielhagen, der wie ein Feuilletonist an der Schale Genüge hat und vor den tieferen Gründen zurückscheut, und weil er mehr Dichter ist, ist er mehr Realist in Kolorit und Sprache, während Spielhagen über den Salonton nicht hinauskommt und in der Salonfähigkeit, vielleicht unbewußt, sein Ziel findet. Beide sind einseitig und erst eine Verschmelzung ihrer Richtungen in einer höheren Einheit, eine Verschmelzung, die zugleich die Schlacken und Einseitigkeiten aussonderte, ergäbe den Roman, der ein Vollendetes bilden könnte, den realistischen Roman. Realismus in der wahren Bedeutung des Wortes schließt weder Idee noch Idealismus aus, ihm ist das Lichteste, Reinste nicht zu erhaben, aber auch das Nächtigste nicht zu gemein, kein Abgrund zu tief, denn alles ist Realität, Wirklichkeit, und was dem Schöpfer nicht zu gering, zu erbärmlich war zu schaffen, wie könnte das dem Neuschöpfer, dem Dichter, zu gering sein, es durch die klärende und deshalb verklärende Einheitlichkeit, Ganzheit des Kunstwerks neuzuschaffen. In diesem Sinne waren Shakespeare und Goethe Realisten und in diesem Sinne muß auch der Roman realistisch in Inhalt wie Form sein.

Was die didaktische Richtung in Spielhagens Roman nicht verdirbt, das verdirbt der Mangel an Realismus, die seichte Idealistik, welche die Wirklichkeit bald durch eine blaue Brille, bald in einem Hohlspiegel sieht. Von dieser Idealistik zeugen Handlung, Charakteristik und Sprache in gleicher Weise. Die Handlungen aller Spielhagen'schen Romane haben jenen Anstrich, welcher unter der Bezeichnung „romanhaft“ längst in Verruf gekommen und als Gegensatz des Wahrscheinlichen, des Natürlichen aufzufassen ist. Gleich jener Masse von Erzählern, welche in Winkelblättern ihr kläg-

liches Handwerk treiben, stellt auch Spielhagen fast ausnahmslos ein paar leidenschafterfüllte oder romantisch seltsame Liebesgeschichten in den Mittelpunkt seiner Romane und bringt schon dadurch seine Schöpfungen in einen Widerspruch zur Wirklichkeit, welche dergleichen so selten bietet. Selten freilich nur im Verhältniß zu der Zahl der alltäglichen Fälle. Dieses Verhältniß aber ist es eben, welches eine Berufung des in das Romanhafte verlorenen Schriftstellers auf die Wirklichkeit unmöglich macht. Gewiß, die Wirklichkeit beschämt jede Phantasie, es ist in menschlichen Verhältnissen kaum etwas vorstellbar, was nicht bereits von der Wirklichkeit gezeugt wäre, aber die Wirklichkeit bietet jede Seltsamkeit als ein Einmaliges unter millionen Gewöhnlichkeiten und jene glänzt daher kaum hervor. Ist aber ein Ereigniß wirklich so fremdartig, daß es sich der Aufmerksamkeit unwiderstehlich aufdrängt, so wird uns selbst das Wirkliche zu phantastisch, wir suchen der Thatsache zu entgehen durch Zweifel, wir nennen sie unglaublich oder wenigstens „romanhaft" und wenn wir nicht mehr entrinnen können, so nehmen wir sie resignirt als etwas Wirkliches hin. Im Kunstwerk haben wir es aber mit einer Einheit zu thun, welche nur wenige, nicht millionen Fälle umschließt, und wenn unter diesen wenigen Fällen das Seltsame überwiegt, so fühlen wir uns unbehaglich wie in einer Welt, die anders ist als die Welt, mit welcher wir vertraut sind. Dem Kunstwerk gegenüber resigniren wir aber auch nicht wie der Wirklichkeit gegenüber auf unsern gesunden Verstand, wir lassen uns nicht damit abspeisen, daß eine Erscheinung wirklich ist, sie muß auch wahrscheinlich sein.

Gegen dieses ästhetische Gesetz der Wahrscheinlichkeit sündigt Spielhagen allenthalben und auf alle Weise. Es mag Wirklichkeit sein, daß Vorpommern und Rügen eine solche Unzahl romantischer, absonderlicher Charaktere enthält, wie nach Spielhagen anzunehmen ist, daß sich auf den Gütern jener Gegend immer wieder solche eigenthümliche Ereignisse abspielen, wie sie in „den Problematischen Naturen", „in Platt Land" sich häufen, aber wahrscheinlich dünkt es uns nicht, weil sich eben die Ereignisse, die Charaktere in den Romanen so eng an einander drängen und nicht in der Menge verlieren. Es mag Wirklichkeit sein, daß aristokratische Damen vom

Schlage der Else („Sturmfluth") oder Helene („Problematische Naturen") sich auf den ersten Blick in einen Hauslehrer oder einen gewöhnlichen Schiffskapitän, der mit nichts imponirt, als mit blauen Augen und einem sicheren Gange, verlieben, aber wahrscheinlich ist es nicht. Und es mag Wirklichkeit sein, daß ein solcher Schiffskapitän, wie ein Magnet, die Sympathien von Männern und Frauen, kaum daß sie ihn sehen und trotz seiner Unbedeutendheit, an sich zieht, aber wahrscheinlich im ästhetischen Sinne ist es eben so wenig, wie das leidenschaftliche Verhältniß zwischen der genialen Ferdinande und dem simplen Lieutenant oder ein Phantasiezerrbild von der Art „Angela und Nanni". Zu guter Letzt mag es auch in Wirklichkeit eine 82jährige Bäuerin geben, welche die Unsterblichkeit leugnet, weil sie schon so viele Menschen sterben gesehen und nicht begreift, wohin alle die Menschen bei der Auferstehung sollen, aber die Wahrscheinlichkeit, die mit dem Typus der Bauern rechnet, ist dagegen. Wie eine Bäuerin auf den Gedanken kommen soll, die Gestorbenen, für deren Auferstehung sie doch den Himmel als Schauplatz erwartet, fänden dereinst keinen Platz, begreift der gesunde Verstand nicht, und bis die Bäuerinnen der Art nicht häufiger werden, hält er die Spielhagen'sche vorläufig für ein Postulat der Spielhagen'schen Aufklärungssucht.

Ich führe diese Einzelheiten weniger als vollgültige Zeugnisse für die Romanhaftigkeit der Schöpfungen Spielhagens an, denn vielmehr als Andeutungen, in welcher Richtung die Romanhaftigkeit liegt; diese Eigenschaft durchtränkt so sehr die ganze Erfindung wie alle Details, daß ich die Romane selbst hersetzen müßte, um den vollen Beweis zu erbringen. Geradezu aus der Rüstkammer jener Romantik, die in den Ritter- und Räuberromanen einer vergangenen Epoche herrscht, sind Figuren genommen, wie die Zigeunerin in den „Problematischen Naturen" oder die Griechin Irene im „Ulenhans". Diese Hyperromantik erregt einfach das Lachen des Lesers, wenn er sie mit dem Begriff Pommern in Verbindung bringt. Und Spielhagen läßt derartige Knalleffekte mit einem Ernste lospraſſeln, als handelte es sich nicht um kindliches Feuerwerk, sondern um Schlachtgeknatter, als rechnete er immer nur mit der Hälfte eines Romans auf ein Publikum von denkenden Männern, mit der anderen auf sensations-

lustige Näherinnen. Wie könnte er sonst eine Figur gleich der Lady Ballycastle in „Angela", diese irische Königsenkelin, die davon träumt, Irland den Engländern zu entreißen, statt humoristisch, tragisch, dämonisch zeichnen, wie könnte er sonst in einem einzigen Roman drei solcher Bastarderscheinungen wie Oswald Stein (der Sohn eines tollen Junkers und einer Bonne), Fürst Waldenberg (der Sohn eines Kunstreiters und einer russischen Fürstin), und Czika (die Tochter des Barons Oldenburg und einer Zigeunerin) dem Leser aufdrängen, wie könnte er sonst verzwickte Erbschaftsgeschichten vom Schlage der in der „Sturmfluth" erzählten als wichtige Momente der Handlung einreihen. Romanhaft ist es schließlich auch, wie Spielhagen am Ende seiner Schöpfungen den Tod unter seinen Figuren aufräumen läßt; diese massenhaft wirkende ästhetische Gerechtigkeit ist ebenso unwahrscheinlich wie unepisch und es kommt hinzu, daß Spielhagen nichts weniger als spröde in der Wahl von Todesarten ist, wenn er mit seinen Geschöpfen zu Ende kommen will. Albert Timm, Giraldi und Antonio könnten ein Lied davon singen, falls sie noch singen könnten.

Aber nicht nur in der Erfindung von Figuren ist Spielhagen phantastisch, er ist es auch in der Charakteristik. Seine Geschöpfe sind nur zum Theil Menschen, zum größten Theil sind es personifizirte Ideen oder Leidenschaften, weil sie nur von einer Seite erscheinen, aber nicht als Convolute von Einseitigkeiten, deren eine überwiegen mag, die aber erst in ihrer Gesammtheit einen ganzen Menschen ausmachen. Antonio in der „Sturmfluth" erscheint fortwährend wie „eine Katze", die beständig auf der Lauer liegt; daß es für den unglücklichen Italiener auch Zeiten gibt, in denen er Mensch ist, müssen wir annehmen, aber wir erfahren es nicht. Ein Italiener ist für den gewöhnlichen Romanschreiber eben nur als „tückische, intriguante Katze" vorhanden, ein Spanier nur als spitzbübischer Marquis, der im Spiel betrügt, und ein Jesuit nur als fanatischer Unruhstifter. Ganz folgerichtig ist es daher, daß Giraldi, der Landsmann Antonio's, welch letzterem als Nebenfigur es genügen muß, Katze zu sein, daß Giraldi als Hauptfigur den ganzen Roman hindurch als Tiger erscheint. Dieser Giraldi ist ein wirkliches Prachtstück der Spielhagen'schen Phantasie; ein Mann, „vor dem Könige

zittern", „ohne den der Papst sich nicht unfehlbar weiß"; der einen Brief überfliegt, „um ihn noch nach einem Jahre auswendig zu wissen", ein Mann, gegen den Valerie ausruft: „Allmächtiger Gott, du wirst nicht dulden, daß der Schreckliche deine schöne Welt zerstört", und der ungeachtet aller dieser Gewalt, die ihm verliehen ist, hinter einer Erbschaft von $1^1/_2$ Millionen herläuft; diesen Mann in das Berlin der 70er Jahre zu versetzen, das ist ein Kunststück seiltänzerischer Idealistik, wie es nicht gut überboten werden kann.

Und gleichwol steht Giraldi nicht allein. Ist sein Gegenstück, der Zuchthausdirektor von Zehren in „Hammer und Amboß" noch ein lebendiger Mensch, dessen Grundtypus es ist, nicht ohne Sünde zu sein, oder bildet er nicht vielmehr eine Verkörperung der absoluten Reinheit, des makellosen Edelsinns, wenigstens in der Auffassung Spielhagens! Für den Leser dürfte es immerhin zweifelhaft sein, ob ein Zuchthausdirektor, der einen Gefangenen so sehr bevorzugt, daß er ihm das Gefängniß nicht etwa erst dann, als er erkennt, daß der Gefangene nur auf diese Weise gerettet werden kann, sondern von vornherein zu einem idyllischen Heim umschafft, ob ein Direktor dieser Art seines Amtes werth ist. Und zu welchen idealisirenden Ausschweifungen verführt diese Gestalt ihren Schöpfer immer wieder und wieder. Welch ein Faustschlag gegen den Realismus ist die gemeinsame Arbeit des Direktors mit den Sträflingen an dem durchbrochenen Damm; Spielhagen wollte zeigen, wie eine edle Persönlichkeit selbst Verworfene bezaubert und zu Edelthaten hinreißt, aber wenn überhaupt der Roman die Stelle ist, solche Beweise zu liefern, konnte er nicht realistischer zu Werke gehen? Statt aus dem Leben zu schöpfen, statt das zu erzählen, was ist, outrirt Spielhagen lieber seine Phantasie in der Richtung dessen, was sein soll und sein könnte.

Aehnliche Kunststücke der Charakteristik, aber nicht lebendige Menschen unsrer Zeit sind Sylvia in „In Reih und Glied", die bereits mit 13 Jahren in Jedermanns Urtheil als das bedeutende, sibyllische Weib, als das sie später erscheint, feststeht, sind Angela, Ulenhans und andere ihresgleichen. Uebertreibe ich, wenn ich Figuren dieser Gattung als Karrikaturen pathetischer Art bezeichne?

ich denke nicht. An Karrikaturen scherzhaften Gehalts fehlt es ebensowenig, nur schade, daß Spielhagen uns seine Karrikaturen für wirkliche Menschen verkaufen will. Ich will sie nicht alle aufzählen, diese Gouvernanten, Junker, Tanten, Rentiers, von der Pastorin Jäger und Frl. Duff bis zu den Ehegatten Sybold, denen Spielhagen niemals das Gehege der Zähne öffnet, ohne einen Strom kindischer Albernheiten entfließen zu lassen, ein einziges Beispiel genügt, weil es zeigt, wie groß die Achtung des Autors vor der Lebenskenntniß seiner Leser ist. In den „Problematischen Naturen" trifft der Baron Oldenburg mit dem Herrn von Cloten zusammen, mit einem Junker, den Spielhagen als Typus adeliger Bornirtheit hinstellt. Ein Gespräch entspinnt sich und während desselben sagt Cloten wörtlich: „Uebrigens traue Schrift (der hl. Schrift nämlich) nicht. Müssen doch selbst zugeben, Baron, diese Idee, alle Menschen von einem Paar abstammen zu lassen — Adlige und Bürgerliche — geradezu abgeschmackt, horribel, lächerlich. Habe mir immer gedacht, daß Schrift von diesen Bürgerlichen in ihrem Interesse zurecht gemacht worden ist." Oldenburg bestärkt ihn ironischer Weise in dieser Ansicht durch folgende Erzählung, die er wahrscheinlich für äußerst geistvoll ersonnen hält. Er habe im Kloster Athos („wo liegt das?" fragt Cloten; „zwischen Indus und Oregon", antwortet der geistreiche Oldenburg) ein uraltes Manuskript gefunden, das die Schöpfungsgeschichte anders als die Bibel wiedergebe. Darnach seien von vorn herein zwei Menschenpaare geschaffen, ein adliges und ein bürgerliches. „Der Name dieses ersten adligen Geschlechts ist nicht ersichtlich. Gerade an der einen Stelle, wo er ausgeschrieben gestanden hat, ist ein großer Klex; nur ein C war noch zu erkennen und in der Mitte ein t." „Vielleicht Cloten!" wirft der Junker ein. Und in dieser Weise geht es weiter. Jenes Paar hatte ein Dienerpaar, den alten Adam und die Zofe Eva. Als sie sich schlecht betrugen, jagte der Herr sie fort und schrieb ihnen ins Gesindebuch „entlassen wegen Unehrlichkeit, Putzsucht und Arbeitsscheu". „Haben Sie das Buch mitgebracht?" fragt Cloten. „Nein, aber eine vom dortigen Landrath beglaubigte Abschrift." „Gibt es denn auch dort Landräthe?" „Ach, lieber Freund, kann denn ein Land ohne Landräthe bestehen?"

Muß ich ein Wort hinzufügen? Persönlich hege ich ganz im Stillen die Meinung, daß Spielhagen seiner Menschenkenntniß, wenn Goethe, Dickens und andere Meister nicht ausreichen, zu Zeiten auch durch den „Kladderadatsch" Vorschub leistet.

* * *

Karrikaturen jedoch, wie sie Spielhagen liebt, zeugen nicht nur für die Sucht des Schriftstellers, lieber grell als wahr zu zeichnen, sondern sie deuten auch an, wie fernab ihm der Humor liegt. Erzwungener Humor ist kein Humor und weil Spielhagen sich Zwang anthun muß, seinen steten Ernst abzuschütteln, so bringt er es nach der Seite des Lächerlichen hin nicht über verzerrende Komik oder höhnische Satire. Der Hohn aber tödtet den Humor, denn der Humor betrachtet die Menschen als Kinder, und selbst ihre Narrheiten nur als närrische Streiche. Daher bedeckt er alle Schwächen mit dem Mantel väterlicher Güte und jedes Zornfeuer, ehe es aufflammt, verraucht. Weil er aber die Menschen als Kinder ansieht, deren Leidenschaften, Irrungen und Kämpfe vor dem Auge ewiger Erhabenheit nur als Sonnenstäubchen, nur als Schattenspiele und weniger verdammenswerth erscheinen, als es die Kämpfenden selbst sich träumen lassen, eben deshalb wird der Roman, den der Humor durchtränkt, besser als der pathetische, geeignet sein, die Realität wiederzuspiegeln. Von dem Humor beleuchtet wird die Realität nicht wie im Leben verletzend, abstoßend, aufregend zu Haß oder Liebe sein, sondern erhabene Ruhe zeugen, durch welche die Kunst die Menschen den Göttern nähert, jene wahrhaft ästhetische Stimmung, in der tragische Schauer wie komische Schütterungen gleich rastlos aufgehen.

Keime zu einem solchen realistischen Roman höchster Art liegen in den Schöpfungen unserer Humoristen in großer Zahl, aber auch nur Keime. Was unsren Humoristen von Jean Paul bis auf Raabe als Erstes und Bestes fehlte, das war der künstlerische Sinn, ohne den jedes Sein chaotisches Gewirr, aber nicht organisches Leben wird. Vielleicht auch das höchste künstlerische Streben, das einzig ringt, das Ideal der Gattung zu erfüllen und nicht auf Nebenwegen kleineren Zielen nachgeht. Und weil ihnen der wahre Kunstsinn fehlte, so ermangelten sie der äußeren Objektivität durch die

sich das Subjekt selbst als Objekt setzt, um in der Allgemeinheit aufzugehen und durch welche das Subjekt mit Realität erfüllt, nicht aber die Realität durch das Subjektive zersetzt wird.

Mit andern Worten, der Humor muß sich in den Dienst der Kunst stellen, nicht souverain die Gesetze der Kunst verachten wollen.

* * *

Auf einen Mangel an realistischer Beobachtung oder auch auf ein Unvermögen, die Beobachtung in lebenswahre Charakteristik umzusetzen, weist schließlich die Art und Weise hin, wie Spielhagen Episoden einflicht. Ich wähle ein Beispiel. In den „Problematischen Naturen" soll die Geschichte des Barons Harald, der weit vor der Zeit lebte, in welcher die Haupterzählung spielt, berichtet werden. Und wem vertraut Spielhagen diesen Bericht an? Einer Bäuerin, einer Greisin von 82 Jahren; diese gibt die Erzählung, ohne Unterbrechung, auf 24 Seiten, und als ob es der Unnatur noch nicht genug wäre, in wohlgesetztem Schriftstellerdeutsch zum Besten. Dieses Schriftstellerdeutsch führt mich unmittelbar auf die Sprache, das Material, mit dem Spielhagen seine luftigen Gebäude aufführt. Wie könnte es anders als gleichfalls luftig sein! Auf den ersten Anblick hat die Sprache Spielhagens etwas Bestrickendes, seine Sätze wogen und schimmern wie flüssiges Gold. Wer aber näher zusieht, der erkennt bald, daß er es mit einem Autor zu thun hat, der die Kunst versteht, das Gold eines Dukatens so auszuhämmern, bis es einen Reiter, Mann und Roß, einzukleiden vermag. Auch in der Sprache zeigt Spielhagen sich, nicht immer, aber für gewöhnlich, als ein Glied der großen Masse. Ich habe vergebens nach einem neuen Bild, nach einer neuen Wortfügung in seinen Romanen gesucht; der besondere Stil, der ihm eigen ist, entsteht einzig und allein durch übermäßige Getragenheit, durch ein Pathos, das auch das Geringfügigste auftreibt, wie flüchtiges Gas einen Ballon. Wie dieses Pathos zur Phrase verführt, habe ich bereits ausgesprochen, als ich der Leichenpredigten Spielhagens erwähnte, aber die Zeugnisse liegen fast auf jeder Seite seiner Werke. An und für sich wie schön ist das Gespräch zwischen Reinhold und Cilli in der „Sturmfluth" (S. 144), aber im Zusammenhange des

Romans, der Menschen und nicht Engel schildert, klingt es wie ein Geläut von Phrasen, weil ein Kind von 16 Jahren und ein Schiffskapitän unmöglich reden können, wie sie reden. Und wenn es in „Hammer und Amboß“ heißt, daß es das Höchste sei, sein Blut hinzugeben für einen Andern, wie sehr man sich manchmal darnach sehne; aber der Andere bedürfe in diesem Augenblicke vielleicht nicht dieses Opfers, sondern nur eines Nichts, eines Stückes Brod, einer wollenen Decke und mit allem Blute könne man gerade das nicht herbeischaffen, so weiß ich auch dafür keinen andern Ausdruck als Phrase. Auf welch einsamer Insel muß Jemand leben, wenn er mit all seinem Blute kein Stück Brod herbeischaffen kann. Am meisten aber tritt die Phrase in den Liebesscenen zu Tage. Die echte Leidenschaftlichkeit auszudrücken bleibt Spielhagen fast immer versagt, seine Kraft ruht in der Reflexion. Die Leidenschaft und vor allem die Liebe schwätzt, stammelt, ja athmet nur, aber sie ruft nicht die Sonne als Zeugen an und ergeht sich nicht in seitenlangen Prosarhythmen. Spielhagen hat freilich nicht die Höhe erklommen, die Ebers in seiner „Egyptischen Königstochter“ erreicht, dem ein Liebesgespräch in lauter Jamben aus der Feder fließt, aber er kommt ihm doch z. B. in „Was die Schwalbe sang“ bis auf die Jamben nahe. Nicht minder übertrieben, nicht minder unrealistisch sind zumeist die Worte, mit denen Spielhagen seine Lieblingsfiguren schildert. So heißt es von Angela: „Sie hatte diesem Trugbild alles geliehen, was ihr selbst das Höchste galt: Leidenschaft und Begeisterung der Kunst und unendliches Sehnen und rastloses Streben nach dem Vollkommenen“ oder ein andermal „dahin, dahin, als wäre sie nie gewesen, diese Welt von Liebe und Edelsinn und höchster, reinster Geisteskraft“. Solch ein weiblicher Genius wandelte auf Erden und wir erfahren es erst durch Spielhagen. Diese Uebertreibung erinnert mich an jenen Fehler, den Spielhagen ebenfalls mit Krethi und Plethi theilt, an den Fehler, fingirte Berühmtheiten zu Trägern der Romanhandlungen zu machen; oder ist es nicht eine direkte Störung der Illusion, wenn der Held der Geschichte „Was die Schwalbe sang“, Gotthold Weber, als der hervorragendste Landschaftsmaler der Gegenwart eingeführt wird, trotzdem keiner der

Leser je von ihm gehört hat! Das sind Kleinigkeiten, aber tausend kleine Wunden wirken manchmal tödtlicher als wenige große. Kein dichterisches Gebilde steht der Wirklichkeit so nahe wie der Roman, keines ist so einzig auf das Wirkliche angewiesen, im Gegensatz zur Einbildung und deren Idealen, keines empfindet daher eine Verletzung, die aus dem Zusammenstoß von Einbildung und Wirklichkeit herrührt, tiefer. Muß ich noch weitere Einzelheiten erwähnen, um die unrealistische Sprachweise Spielhagens zu kennzeichnen, muß ich es anführen, daß Spielhagen viel zu zart ist, um Hosenträger zu sagen, daß er jeder Salondame durch „Beinkleiderträger" Genüge thut, daß eine sehr junge, naive Landdame vom „Christfest ihrer Freundschaft" spricht, daß unter „Gewändern" ein gewöhnliches Reisekleid zu verstehen ist, nein ich verliere mich nicht darin und gehe lieber auf einen oft wiederkehrenden Fehler ein, der den akademischen Geist des Verfassers ins helle Mittagslicht stellt.

Eine wahre Scheu hat Spielhagen nämlich davor, die wirkliche Sprache des Lebens in seinen Erzählungen wiederzugeben. Die Folge davon ist, daß die meisten seiner Personen in fast unerträglicher Weise den gleichen übergebildeten Jargon, daß sie fast alle gleich Spielhagen'sch, gleich floskelhaft und getragen reden. In „Hammer und Amboß" tritt ein Oberwerkmeister auf, von dem der Erzähler behauptet, er verwechsele stets mir und mich. Kaum fängt aber dieser vermeintliche Deutschverderber, auf dessen komische Ausdrucksweise sich der Leser bereits freut, selbst an zu reden, so spricht er richtig wie ein Schulmeister. Und so geht es hundert Mal in Spielhagens Romanen; immer wieder sagt er uns, daß Der und Der nur platt rede, ein knorriges Platt, und jedesmal hören wir dem breiten Munde das milchigste Hochdeutsch entfließen. Aus dieser Scheu, das Wirkliche einfach wiederzugeben, in diesem Falle es zu nennen, wie es heißt, entspringt auch die Angewohnheit, die Oertlichkeiten seiner Erzählungen durch lauter Pseudonyme zu bezeichnen. Stralsund heißt bei Spielhagen Sundin, Greifswald Grünwald, (welche Verballhornung!), die bekannten Straßen Berlins Unter den Linden und Unter den Zelten werden bei ihm in Akazien und Buden verwandelt, ja, die Wilhelmsstraße wird sogar in Williamsstraße englisirt. Auf dem halben Wege zum Realismus bleibt er

stehen, wenn er Tante Riekchen in der „Sturmfluth" alle Fremdwörter „tyrannisirt", „Timbuktu" u. s. w. ganz richtig sprechen, aber stets hinzufügen läßt „so heißt es ja wohl". Wahrscheinlich fürchtet Spielhagen, irgend ein Leser könne, falls der Autor wirklich realistisch schriebe: „canarischer Marmor" oder „Dünnbuktu", annehmen, der Autor stehe selbst mit der Kenntniß der Fremdwörter auf gespanntem Fuße.

Es ist ein natürlicher Zusammenhang, daß die Scheu, sich realistisch auszudrücken, leicht in die Scheu, realistisch zu schildern, übergeht, denn das letztere ist ohne das erstere nicht denkbar. Spielhagen schildert ein Souper, an dem sich Gründer, Aristokraten und Damen des Ballets betheiligten; schon ist der Taumel so hoch gestiegen, daß die Damen sich zutrinken mit den bakchantischen Worten: „Bertchen, ich komme Dir ein Ganzes!" „Ist recht, Trinchen!", da endet der Erzähler plötzlich die Schilderung mit dem Satz: „die Gläser klangen zusammen; höher und höher gingen die Wogen der Lust und schlugen über dem letzten Rest von Anstand und Sitte brausend zusammen". Spielhagen ist und bleibt Prediger, er begreift nicht, daß dieser Satz kein Bild gibt, wie es der Erzähler geben soll, daß er nichts als eine leere Deklamation, ein Pinselstrich, aber kein Gemälde ist.

All diese Scheu jedoch gehört zum Wesen, zum Charakter Spielhagens, er ist Akademiker, nicht Realist, und er geht deshalb nicht gern über die Grenze hinaus, welche der Salon noch billigen darf; seine Menschen sind lauter maskirte Spielhagens, wie Auerbachs Bauern lauter verkappte Auerbachs sind. Trotzdem darf es nicht unausgesprochen bleiben, daß er auch an Sprachgewalt und in der Kunst der Sprache weit aus der Masse hinausragt. Um so klagenswerther ist es freilich, daß selbst er wie fast alle unsre ersten Schriftsteller sich nicht mehr reinhält von eigentlichen Sünden gegen die deutsche Sprache, von Flüchtigkeiten, von Verhunzungen, denen gegenüber der Kritiker die traurige Wahl hat, den Schulmeister zu spielen oder zu schweigen. Das Zeitungsdeutsch bringt mehr und mehr auch in die Schöpfungen der Talente ein und die Sucht, nach Fabrikantenweise mit den Konkurrenten in Zahl und Umfang der Produkte zu wetteifern, läßt auch hervorragenden Autoren

nicht mehr die Muße, ihre Arbeiten von mißgebauten Sätzen, hölzernen Wendungen, falschen Bildern und vielleicht selbst von Unsinn rein zu feilen. Ich brauche nur die ersten besten Bücher, die mir in die Hand fallen, aufzuschlagen und eine Blüthenlese von Unrichtigkeiten und Flüchtigkeiten ist mir gewiß. Da schreibt Paul Heyse, um auszudrücken, daß der Kutscher keine Eile habe, „Auch schien es dem Kutscher durchaus nicht zu eilen" (Gute Kameraden), was etwa den Sinn hätte: „Auch schien dem Kutscher, daß irgendein es (das Pferd) nicht sehr eile" oder Brachvogel „auf und davon reitend, flog ein Freudenschrei von seinen Lippen" (Der deutsche Michel), wonach es reitende Freudenschreie gibt und Spielhagen selbst „Für das, was ich auf einem andern Schauplatz that, zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt, müßten Sie erst das seltsame Geheimniß verstehen, die Zahl meiner Tage zu vergrößern, wenn Sie mir die Qual meines Kerkers verlängern wollen" (Die von Hohenstein). Diesem Satze zufolge wären die mit Sie angerufenen Personen (die Richter) zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt für das was das Ich (Münzer) auf einem anderen Schauplatz gethan. In „Plattland" spaziert Gerhard von Bacha durch den Hof und 18 Zeilen später, als seiner zuletzt Erwähnung gethan worden, fängt ein ganz neuer Abschnitt an: „Enten, Hühner und Tauben und ein prächtiger Pfau, der nickend vor i h m hertrabte". Satzungeheuer wie das folgende, das ich „Hammer und Amboß" entnehme, sind bei Spielhagen nicht selten: „Wie der gute Klaus mir dieses selbstmörderische Vorhaben ausgeredet und wie er mich die steile Leiter wieder hinaufgeschafft hat, weiß ich nicht; doch muß es irgendwie geschehen sein, denn als wir in den Hafen liefen, war ich wieder auf Deck und sah die Maste der vor Anker liegenden Schiffe an uns vorübergleiten und zwischen den Raaen und Spieren hindurch die Sterne tanzen und der Halbmond stand auf dem spitzen Thurm der St. Nikolaikirche und fiele dann mit einem Male herunter und ich wäre auch beinahe gefallen, denn der „Pinguin" streifte eben ziemlich hart die vorspringenden Balken der Schiffbrücke, auf welcher wieder eine schwarze Menschenmenge stand, die aber nicht Hurrah schrie, wie heute Morgen, sondern wie mir vorkam, auffallend still war und als ich durch sie hindurchdrängte, mich, so schien es, mit wun-

derlich ernsten Gesichtern anstarrte, so daß mir zu Muthe wurde, als sei irgend ein Unglück geschehen, oder es werde demnächst eins geschehen und ich selbst hätte irgendwie das Unglück zu Wege gebracht."

Daß Spielhagen allerdings so nachlässig in der Feile wäre, wie Paul Heyse, Auflage nach Auflage einen Satz paradiren zu lassen, wie den in „Kinder der Welt": „Er sah durch die blaue Brille, die er neben sich auf dem Tische liegen hatte, in die Landschaft hinaus", ist mir nicht aufgefallen. Aber ich habe auch diesen unbewußten Kampf gegen die Reinheit der Muttersprache nur beiläufig erwähnt, weil auch er ein Zeugniß dafür ist, daß die Literatur vollends von ihrer Höhe herabsinken wird, falls nicht die drohende Gefahr neue, größere Kräfte auf den Platz ruft. Wenn die Talente stolpern, wälzt sich die Masse schon im Schmutz; ein Blick in die Zeitungen, in die Feuilletons und es wird deutlich, welche Uniformität der Sprache und zwar einer schlechten Sprache alle beherrscht, wie realistische Frische und Kernigkeit seltener geworden sind, denn reiner Wein, welch eine Schwulst unsinniger Phrasen und Bilder unverdrossen zu Tage gefördert wird. Es liegt mir aber fern, diesen Schmutz aufzuwühlen.

* * *

Dreierlei hoffe und glaube ich erwiesen zu haben. Zunächst, daß der deutsche Roman der Gegenwart, soweit er durch Spielhagen vertreten wird, kein reines Gebilde erzählender Dichtkunst, daß er durch Didaxis, Moral, Reflexion und Tendenz in jeder Weise zersetzt ist. Ferner, daß dieser Roman kein Weltbild gibt, d. h. in der umfassenden Darstellung einer Zeit und eines Volkes das allgemein Menschliche wiederspiegelt, sondern der Handlung, den Charakteren wie der Form nach ein beschränktes Familiengemälde bietet, welches nicht organisch, sondern künstlich und deshalb nur scheinbar durch Tendenzen und Reflexionen verbreitert ist. Und endlich, daß der deutsche Roman nicht als Ergänzung des idealen Epos getreu die Realität der Menschen und Dinge wiedergibt, sondern daß Erfindung, Charakteristik und Sprache von einer seichten, die

Phantasie mehr durch Lektüre als Wirklichkeit nährenden Idealistik zeugen.

Das glaube ich erwiesen zu haben, freilich nur durch Andeutungen, aber durch Andeutungen, die zu weiteren Belegen jeden Romanleser herausfordern und welche nur Einzelheiten sind aus einem Schatz von Bemerkungen, die ich aufgehäuft.

Einigemale durfte ich den Theoretiker Spielhagen gegen den Praktiker selbst aufrufen, es dient mir zur Genugthuung, daß ich auch zum Schluß, wo es gilt, mit kurzen Worten der schriftstellerischen Bedeutung Spielhagens gerecht zu werden, an seine eigene Theorie anknüpfen kann. Wie ich bereits hervorgehoben, soll nach ihm der Roman ein Weltbild sein, wie es in einer Zeit und einem Volke zur Geltung kommt. Die Novelle dagegen bildet nach seiner richtigen, aber rein formalen Erklärung, die über den inneren, den Wesensunterschied von Roman und Novelle keinen Aufschluß gibt, die Darstellung eines kleineren, scharf begrenzten Ausschnittes des großen Weltgetriebes. Nun frage ich im Hinblick auf die Ausführungen, welche ich bisher gegeben, was sind denn alle Erzählungen Spielhagens von den „Problematischen Naturen" bis zu „Hammer und Amboß", bis zu „Platt Land" anders als Darstellungen eines kleinen scharf begrenzten Ausschnittes des großen Weltgetriebes, was anders also, denn nach der Meinung des Verfassers Novellen! Und in der That, Spielhagen ist mehr Novellist, als Romanerzähler, seine Romane sind dramatisch concentrirt, nicht episch breit, sie bieten nicht eine Welt von Bildern wie der Don Quijote, sondern drehen sich, festgefügt, um ein oder zwei Probleme. Als Muster hat Spielhagen weniger Goethe's Meister als seine Wahlverwandtschaften vor Augen, eine Erzählung also, die wol den Gesetzen einer höchsten Novelle, nicht aber denen des Romans entspricht; es wird denn auch kein literarisches Werk öfter in den Geschichten Spielhagens erwähnt, als dieses Goethe'sche. Es athmen daher jene seiner Erzählungen, welche Spielhagen selbst Novellen nennt, zu welchen ich jedoch auch die kleineren Romane rechne, weit mehr Frische und wärmere poetische Kraft als die größeren Schöpfungen, in denen Moral und Tendenz das Dichterische verschlingen. Allerdings an Reflexion sind auch die Novellen überreich, so daß

ich manchmal zweifelhaft bin, ob in die Novellistik dieser Art nicht zu guter Letzt auch die Platonischen Dialoge einzureihen wären. Aber die Novelle, die auf einen kleineren Umfang berechnet ist und weniger das ganze Leben zu spiegeln, als es vielmehr in irgend einem Punkte hell zu beleuchten sucht, vermag wie jede kleinere Dichtung eher eine gewisse Last ethischer Reflexion zu tragen, als der Roman, der weniger straff auf ein einziges Ziel gerichtet ist. Eine Lehrdichtung wie der Hiob würde, zu einem Epos von 20 Gesängen auseinandergezogen, reizlos wie eine Sandwüste sein.

Die Stellung Spielhagens in der Literaturgeschichte ist trotz aller seiner Schwächen keine bedeutungslose, denn in seinen Schwächen vertritt er eine Epoche und in manchen dieser Schwächen liegt ein Keim von Vorzügen der Vergangenheit gegenüber. Wol ist Spielhagen in romantischen Allüren befangen, denen selbst das rein Phantastische nicht fehlt, wol kann er nirgends der romantischen Schminke ganz entbehren, aber wenigstens in der Reflexion, der Moral und theilweise auch in der Charakteristik strebt er einer realistischen Weltgestaltung zu, strebt er nach dem Ruhm, national und modern zu sein. Wol ist er ein Tendenzschriftsteller, aber doch rollt durch seine Schöpfungen mehr Lebensblut, als durch die Erzeugnisse des jungen Deutschlands, und so ganz abstrakte Phantasiegestalten wie Gutzkow in seinem „Basedow und Söhne" sie zeichnet, bilden bei ihm die Ausnahme, nicht die Regel. Den Mitstrebenden gegenüber gewinnt er den Vorsprung ab durch die Klarheit seiner ästhetischen Anschauungen, denn ihr verdankt er es, daß die Verletzung der formalen Objektivität bei ihm zur Seltenheit wird, daß er seiner Zeit treu ist und den Spuk der historischen Romane für Spuk ansieht, daß er schließlich mehr nach Umfassenheit strebt als irgend ein Anderer. Nach der und jener Seite hin übertreffen ihn freilich mehrere der Mitstrebenden. Robert Schweichel steht über ihm, was Frische der Charakteristik und Poesie der Schilderung betrifft, Wilhelm Jensen hat eine reichere Phantasie, Wilhelm Raabe dringt tiefer in den Realismus des Kleinlebens ein und Julius Rodenberg ist farbiger, gestaltungskräftiger. Und in jenen Vorzügen Spielhagens, in diesen besseren Erscheinungen liegt denn auch die Gewähr, daß eine neue Epoche nicht fern ist, daß auch der heutige

Roman einer Uebergangsperiode zur Höhe hin angehört. Noch gibt es Erzähler, welche erzählen können, welche mehr Poeten als Schriftsteller sind und noch gibt es Erzähler, denen die Gottesgabe echten, goldigen Humors verliehen ist. Freilich wie einst im 16. Jahrhundert ist es zunächst die kleinere Erzählung, in der ein gesunderes Leben pulsirt und zur Erscheinung kommt. Welche Leidenschaft, welcher Realismus athmet nicht aus den Novellen der Galizier Franzos und Sacher Masoch, und welcher Humor nicht aus den köstlichen Geschichten Gottfried Kellers, wie viel markige Kraft durchdringt nicht die Schöpfungen Konrad Ferdinand Meyers! Und manch anderer Name ließe sich noch anreihen. Eine Gewähr liegt aber auch in den Bestrebungen der Jüngeren. Wol sind es mehr Feuilletonbilder, als Poesiegestaltungen, welche Max Kretzer in seinen Berliner Romanen bietet, und wol erliegen die Geschichten Wolfgang Kirchbachs, welche in seinen „Kindern des Reichs" vereinigt sind, dem Wust von Tendenz und unkünstlerischem Beiwerk, aber beide erweitern nicht nur stofflich die Kreise des Romans, sie suchen auch nach realistischer Tiefe und Körnigkeit. Es ist noch alles Gährung und viel Wüstheit in diesen Gebilden, aber diese Gährung verheißt mehr Zukunft, als das Stagniren in alten Formen und alten Idealen.

Diesen Erscheinungen stehen allerdings auch andere gegenüber, die eine neue Entwicklung wie Sumpflachen überwinden muß. Vor allem rechne ich hierzu die Modeerscheinung des culturhistorischen Romans, wie er in Ebers gipfelt. Alles Historische hat in der Poesie nur dann Berechtigung, wenn es gleichsam als ein Selbsterlebtes durchgeführt wird, wenn wir unter den Menschen der Vergangenheit wandeln, als wären wir ihresgleichen, wenn wir trotz der fremden Gewänder fühlen, da ist Fleisch von unserm Fleisch und Blut von unserm Blut. Das heißt nicht, die Dichtung soll die Vergangenheit modernisiren, soll aus Athenern Berliner machen, eher umgekehrt, sondern es heißt vor allem, wir sollen Vergangenheit und Gegenwart vergessen und uns als Glieder der ewig einen Menschheit fühlen. Alles Geschichtliche muß von der Poesie verzehrt werden, wir müssen dasselbe empfinden, was wir aller Dichtung gegenüber empfinden sollen, dieser Mensch bist du, das ist deine

Entwicklung, nicht die Entwicklung deines Individuums, sondern des Menschen, des rein Menschlichen in dir. In diesem Sinne sind die griechischen Erzählungen Oskar Linkes, trotz einzelner Mängel, wahre Poesiegebilde, in diesem Sinne ist Ebers jedoch nichts als ein Schriftsteller, der mühsam das Erlernte wieder von sich gibt und seinen eigenen kleinen Geist dem Geist der Zeiten unterschiebt.

Das aber ist das erste und höchste Ziel einer neuen Entwicklung, daß der Roman wieder den Händen des Schriftstellers entwunden und zu einer Sache der Poesie wird. Niemals wird der Roman die herrlichsten Ideale der Poesie erfüllen, ebensowenig wie die Komödie, die in keiner Zeit das Allmenschliche so tief und wirksam zur Gestaltung brachte, wie die Tragödie, aber darum sind der Roman-, der Komödiendichter noch keine Halbgeschwister des Dichters, sondern nur ärmere Geschwister, deren Wirkungskreis in idealer Hinsicht ein beschränkterer, deren Thun zumeist ein vergänglicheres ist. Der Schriftstellerroman ist didaktisch, er sucht die Wirklichkeit für allerlei Tendenzen auszubeuten, der Dichterroman spiegelt die Realität nur durch Erzählung wieder und alles Ethische liegt nicht anders in ihm als in der Natur. Der Dichterroman macht deshalb das Epos nicht überflüssig, sondern er ergänzt es, er füllt die Zeiten aus, die zu steril sind für die Schöpfung eines Epos, denn er braucht nicht so reichen Boden wie dieses.

In diesen Bestimmungen findet die Kritik ihre Grenze, sie kann die Richtung muthmaßen, in welcher die Bildung eines Romans höchster Art liegt, sie kann schließen, daß er ein umfassendes Zeitgemälde, realistisch packend und treu, poesie- und humorerfüllt, einheitlich, aber breit und reich sein muß, sie kann anspornen, in jener Richtung vorzugehen, im übrigen aber kann sie nichts als hoffen auf ein Genie, das ihr Ahnen erfüllt und, wenn es kommt, über alles Erwarten und auch über alles Verstehen hinaus erfüllen wird. Die Kritik kann mahnen und warnen, aber nur das Genie kann lösen aus den Banden, in denen nicht nur der Roman, in denen die Dichtung der Gegenwart überhaupt gefangen liegt, aus den Banden der Tendenz, der Convenienz, des Dilettantismus, der alle Dämme überfluthenden Reflexion. Die Kritik kann klagen über die Verweiblichung der Poesie, die nur im Salon und in der Töchter-

schule noch heimisch ist, nur das Genie aber kann die Männlichkeit wiederbringen, den Sturmgeist, der alles Kleinliche niederwirft, nur das Genie kann auch den gewaltigen Einfluß des Romans, den er mittel- und unmittelbar auf die Zeitgenossen übt, wieder zu einem heilsamen, die Seele durchbringenden machen. Freilich, wenn das Gewitter verrauscht ist, wird auch der Staub von Neuem fliegen, aber wir haben doch einmal wieder Lebensluft geathmet.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.

